# Искусство КИНО

12 1978

39-95 ТЮП

# Искусство кино

# 1978 12


## Содержание


**После июльского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС**
**3**

*В. Шестопалов* Герои — рядом
**13**

*А. Плахов* Корень вопроса
**22**

*В. Шайкин* Земля для людей

**Современность и экран**
**29**

*Станислав Шаталин* Запас прочности

**Новые фильмы**
**49**

*Н Игнатьева* Право на фильм
**65**

*Л. Закржевская* В поиске

**Дискуссии**
**73**

*Е. Левин* Время и стиль

**К 80-летию Художественного театра**
**84**

*Олег Ефремов* Строить Художественный театр нашего времени
**96**

*В Терешкович* Эйзенштейн и Станиславский

**Портреты**
**106**

*Л. Карахан* ...И откроется лицо

**Теория и история**
**128**

*А. Дубровин* О типизации

**Памяти товарища**
**141**

*А. Борисов* Василий Меркурьев

**Издано о кинематографе**
**142**

*Дм Молдавский* Дело всей жизни

**Наши юбиляры**
**146**

*Нина Горницкая* Завидная судьба

**За рубежом**
**148**

*Сид Али Мазиф, Баббита-Фарида Ахтар, Антонио Эгино, Хосе Массип, Д. Жигжид, Умару Ганда, Акира Симидзу* Высокий долг мастеров кино. Отклики на приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева участникам и гостям V МКФ в Ташкенте
**158**

*Александр Липков* Новое индийское кино
**170**

*Олег Александров* В борьбе во имя будущего
**179**

*Татьяна Бачелис* Красное и черное
**185**

*Илья Вайсфельд* Мужественный человек
**188**

**Фильмография**
**189**

Содержание журнала «Искусство кино» за 1978 год



**Ежемесячный журнал**
**Основан в 1931 году**

**Орган Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР**



*Главный редактор*
СУРКОВ Е. Д.

*Редколлегия*
БАСКАКОВ В. Е.
БЕЛЯЕВ И. К.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
*(зам. гл. редактора)*
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
*(зам. главного редактора)*
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

*Оформление* Германа А. А.
*Художественный редактор* Петрова Э. С.
*Технический редактор* Иванова Т. Ю.
*Корректоры* Бирзина О. В., Коренева Н. А.



Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает


*На 1-й стр. обложки*
Наталья Гундарева в фильме «Вас ожидает гражданка Никанорова» (режиссер Л. Марягин, «Мосфильм»)

*На 2-й стр. обложки*
Кадры из фильма «Трасса» (режиссеры А. Вехотко и Н. Трощенко, «Ленфильм» — «Баррандов», Чехословакия)
Валентина Шендрикова и Ян Каныза; Ян Каныза и Борис Щербаков

*На 4-й стр. обложки*
Жан-Мария Волонте в фильме «События на руднике «Марусиа» (режиссер Мигель Литтин, «Конасине», Мексика»,

# Iskusstvo kino
# Cinema art


**After the July (1978) Plenum of the Central Commetee of the CPSU**

*Vladimir Shestopalov* — The Heroes are Next to Us (p. 3). Article is devoted to the problem of rapprochement of cinema and the collective farms, to the theme of the heroes from the village as one of the most important themes of the Soviet cinema.

*Andrey Plahov* — The Root of the Question (p. 13). In the review of the film «The Root of Life» («Moldova-Film», 1977) critic touches the problems raised by the July Plenum of the Central Commetee of the CPSU before the Soviet cinema.

*Vladimir Shaikin* — Earth for the People (p. 22). On the material of the film «Word about Bread» (The Ukrainian Studio of the documental films, 1978) critic writes about the ethic and moral sides of the profession of the corn-grower.

**The Time and the Screen**

*Stanislav Shatalin* — The Supply of the Firmness (p. 29). This article continues the discussion of «the industrial films».

**New Films**

*Nina Ignatieva* — The Right to Make the Film (p. 49). Review of the films «Sometimes Remember», «The Fifth Season», «Flat with a Child is Rented», «The Blue Portrait», «In the Zone of the Particular Attention» («Mosfilm», 1977—1978).

*Liudviga Zakrzevskaia* — In the Search (p. 65). Review of the films «The Mistery of the Cricket», «The Night of the Spring», «Sadko the Rich» («Sojuzmultfilm», 1975—1977).

**Discussions**

*Efim Levin* — The Time and the Style (p. 73). Article continues the discussion of the style in the modern Soviet cinema.

**To the 80th Anniversary of the Art Theatre**

*Oleg Efremov* — To Create the Art Theatre of Our Time (p. 84).

*Valentina Tereshkovich* — Eisenshtein and Stanislavsky (p. 96). Article about the attitude of Eisenshtein to the theory and creative work of Stanislavsky.

**Portraits**

*Lev Karahan* — ...And the Face Will Open Itself (p. 106). Portrait of the actor Andrey Miagkov.

**Theory and History**

*Artemy Dubrovin* — About the Typisation (p. 128). Article puts the problems of the artistic typisation in the realistic art and the structure of the cinema image.

**In Memoriam**

*Alexandr Borisov* — Vasily Merkuriev (p. 141). Article is devoted to the memory of the People's Artist of the USSR Vasily Merkuriev.

**Published on Cinema**

*Dmitry Moldavsky* — The Affair of the Hole Life (p. 142). Review of the book of Maksim Shtraukh «The Main Role» (M., VTO, 1977).

**Our Jubilees**

*Nina Gornickaia* — The Enviable Fate (p. 146). To the 80th anniversary of the director Alexandr Gavrilovich Ivanov.

**Abroad**

*Sid Ali Masif (Alger), Babbita-Farida Auhtar (Bangladesh), Antonio Eguino (Bolivia), Jose Massip (Cuba), Zigzid (Mongolia), Oumarou Ganda (Niger), Akira Shimidzu (Japan).* — The High Duty of the Cineasts (p. 148). The responses of the members and guests of the Vth International Film Festival in Tashkent to the greeting of the General Secretary of the Central Commetee of the CPSU, the Chairman of the Presidium of the Supreme Soviet of the USSR L. I. Breznev.

*Alexandr Lipkov* — The New Indian Cinema (p. 158). On the material of the films of the Vth International Film Festival in Tashkent.

*Oleg Alexandrov* — In the Struggle for the Future (p. 170). Cinema of Africa at the Vth Festival in Tashkent.

*Tatiana Bachelis* — Red and Black (p. 179). Review of the film «The High-Ranking Corpses»

*Ilia Vaisfeld* — The Courageous Man (p. 186). Article is devoted to the memory of the American dramatist, publicist and cinema theorist John Govard Louson.

**Filmography (p. 188)**

The Content of «Iskusstvo Kino» for 1978 (p. 189).



Журнал «Искусство кино», 1978

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02.72.
Сдано в набор 25.10.78
А-14629 Подп. к печати 16.11.78.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12, усл. п. л. 14, уч.-изд. л. 18,3.
Тираж 56000 экз. Заказ 2318
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли г. Чехов Московской области

*В. Шестопалов,*

*секретарь Рязанского областного комитета КПСС*

# Герои — рядом

*Размышления после июльского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС*

Советская страна вступила во вторую половину десятой пятилетки. Рабочие, колхозники, интеллигенция вдохновенно трудятся над осуществлением социально-экономической программы, принятой XXV съездом ленинской партии. Усилия всех советских людей направлены на то, чтобы постоянно росли материальное и духовное могущество Страны Советов, ее обороноспособность, а жизнь наша становилась все краше и обеспеченней.

Важнейшее место в программе современного этапа коммунистического строительства отведено научно обоснованной ленинской комплексной аграрной политике, которую Коммунистическая партия проводит в жизнь с настойчивостью и целеустремленностью. Всемерное обеспечение высоких темпов развития сельского хозяйства — жизненно необходимой отрасли экономики — партия считает решающим участком в борьбе за дальнейшее укрепление народного хозяйства, роста благосостояния советского народа. Новым ярким свидетельством этого явился июльский (1978 г.) Пленум Центрального Комитета КПСС.

Пленум заслушал и обсудил доклад Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева «О дальнейшем развитии сельского хозяйства СССР» и принял развернутое постановление. В докладе дан всесторонний, глубоко научный анализ деятельности партии в этой сфере на современном этапе, определены основные конкретные пути дальнейшего подъема советского села.

Трудящиеся Рязанской области, как и весь советский народ, целиком и полностью одобрили решения Пленума Центрального Комитета, указания и выводы, содержащиеся в докладе Леонида Ильича Брежнева, и приняли их к неуклонному руководству и исполнению.

С новой силой развернулось на Рязанщине социалистическое соревнование за дальнейшее повышение эффективности и качества работы, точное выполнение народнохозяйственных планов и принятых обязательств третьего года пятилетки и всей пятилетки в целом. Этот трудовой подъем дал свои результаты. В 1978 году государству продано больше, чем в предыдущем году, мяса, молока, яиц, шерсти. Несмотря на то, что погода не благоприятствовала земледельцам, они, применяя шпатовский метод, опыт лучших рязанских механизаторов, используя каждый погожий час, своевременно и без потерь убрали выращенный урожай и выполнили первую заповедь перед государством: уже в начале сентября труженики рязанского села засыпали в закрома Родины более 620 тысяч тонн хлеба, досрочно выполнив свои обязательства.

С энтузиазмом трудятся животноводы и строители, агрономы и механизаторы, бригадиры и руководители хозяйств — все работники сельского хозяйства области. С неменьшим подъемом работают труженики промышленности, выполняющей заказы сельского хозяйства.

Подъем сельского хозяйства — дело всенародное. В него вносят свой вклад не только те, кто работает на сельской ниве, но и рабочий класс, ученые, инженерно-техническая интеллигенция.

В дальнейшее восходящее движение советской деревни должны внести свою лепту и труженики нивы культуры и искусства. Это —

дело их чести, гражданской и художнической. Трудно переоценить ту роль, которую способен сыграть в этом наш кинематограф.

Да, подъем сельского хозяйства страны в целом, коренные преобразования его в Российском Нечерноземье — есть, как неоднократно указывал Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев, как об этом с большой силой говорится в материалах и Постановлении июльского Пленума Центрального Комитета партии, дело всенародное. Дело, в стороне от которого не может стоять ни один коллектив, ни один советский человек.

Чем больше вдумываешься в доклад Леонида Ильича, в Постановление Пленума ЦК, тем яснее и полнее осознаешь, какая это всеобъемлющая, последовательная, стройная, научно обоснованная программа дальнейшего развития нашего сельского хозяйства. Ты испытываешь радостное волнение и подъем и горячее желание работать с наибольшей отдачей, все свои силы и умение приложить к решению тех поистине беспримерных задач, которые поставила перед нами Коммунистическая партия. Я знаю, подобные чувства переживают тысячи и тысячи тружеников Рязанщины, горожан и крестьян, коммунистов и беспартийных.

И в самом деле, за время после мартовского (1965 г.) Пленума ЦК КПСС, который положил начало новому этапу ленинской аграрной политики партии, наше село сделало и в экономическом, и в социальном отношении немалые шаги вперед. Эти шаги — и в радующих нас цифрах: в увеличении на 40 процентов среднегодового объема валовой продукции сельского хозяйства за последние семь лет против семилетки до мартовского Пленума ЦК; в росте на 45 процентов за тот же период продукции животноводства; выросшей вдвое по сравнению с 1965 годом оплате труда сельских работников; в миллиардах рублей капиталовложений... Но необыкновенно важны не только эти количественные показатели, но и новые качества, которые стали присущи сегодня советскому сельскому хозяйству. Рост технической и энергетической оснащенности колхозов и совхозов, механизация, мелиорация, специализация и концентрация сельскохозяйственного производства, перевод его на индустриальную основу — вот что вместили в себя 13 лет, разделяющие тот, мартовский (1965 г.) Пленум Центрального Комитета и нынешний, июльский Пленум...

Все это замечательно, но в том-то и суть партийного руководства, что партия наша учит, зовет нас не останавливаться на достигнутом. Видеть в каждом взятом рубеже стартовую линию для нового наращивания усилий, для ускоренного движения к следующему рубежу — ведь так велики, так значительны цели, к которым стремится страна. Дорогу к этим целям и освещает выверенный научный анализ положения в сельском хозяйстве, данный в докладе товарища Л. И. Брежнева. Курс к этим целям прокладывают четкие и обоснованные решения Пленума по развитию всех отраслей сельского хозяйства, социальной жизни села. Движение к новым рубежам было бы невозможно без принципиальной, по-партийному честной критики недостатков, прозвучавшей с трибуны Пленума ЦК.

В неустанном и пристальном внимании к советскому селу, ко всем сторонам его бытия — производственной, социальной, нравственной — партией движет забота о человеке, о его благосостоянии и духовном совершенствовании. «Главная задача, которую мы ставим перед сельским хозяйством,— сказал Л. И. Брежнев на июльском Пленуме,— добиться всестороннего, динамичного развития всех его отраслей, надежного снабжения страны продовольствием и сельскохозяйственным сырьем с таким расчетом, чтобы рост их производства обеспечивал дальнейшее значительное повышение уровня жизни народа. Одновременно мы должны умножать усилия, — подчеркнул Леонид Ильич, — в решении задач сближения материальных и культурно-бытовых условий жизни города и деревни».

Как глубоко, как замечательно выражена в этих программных словах забота о миллионах трудящихся, для которых творит советская деревня свои урожаи, и о творцах величайшей нашей ценности — хлеба, выращиваемого на бескрайней Советской Ниве!

Да, за минувшие годы проделана колоссальная работа по индустриализации села. Но — необходимо сделать куда больше! И партия определяет слабые звенья, выдвигает конкретные задачи, указывает четкие пути к их решению.

Мы немало достигли в социально-бытовом сближении города и деревни. Но нам предстоит сделать несравненно больше! И Пленум устанавливает, что пришло время крутого поворота партийных, советских, профсоюзных организаций и хозяйственных органов к делу переустройства села, улучшению его жилищных и культурно-бытовых условий. «Сегодня, — сказал товарищ Л. И. Брежнев, — вопрос может стоять только так: об удовлетворении жилищных и бытовых нужд, возросших культурных запросов сельских тружеников руководители хозяйств, партийные комитеты, советские и профсоюзные органы должны проявлять не меньшую заботу, чем о развитии производства».

Только так: все для человека, все во имя человека!

Для достижения высоких целей, поставленных Пленумом, потребуются, как сказал Л. И. Брежнев, напряженные усилия, энергия и творческая инициатива масс, весь богатый опыт партии, знания и организаторское искусство ее кадров. Задачи огромны, но они по плечу партии и народу. По плечу труженикам, тысячам специалистов сельского хозяйства, которых отличают ныне и эрудиция, и идейная убежденность.

Воодушевленное решениями июльского Пленума ЦК, постоянной заботой партии, героически трудится ныне советское село!

●

С вдохновением трудятся, вместе со всем крестьянством Страны Советов, земледельцы и животноводы Рязанщины — одной из областей, составляющих историческую сердцевину России. В решениях июльского Пленума трудящиеся нашего края видят новый и важнейший шаг партии в настойчивом и целеустремленном проведении ею в жизнь ленинской научно обоснованной комплексной аграрной программы.

Подчеркну: научно обоснованной. Ибо эта партийная программа зиждется на прочном фундаменте достижений и выводов всех наук, связанных с функционированием аграрно-индустриального комплекса страны. Более того — она есть концентрат, сгусток идей, методов, стратегии, предписываемых наукой, русской, советской, зарубежной.

Один лишь — но какой существенный! — пример. Еще на мартовском (1965 г.) Пленуме ЦК КПСС цитировалось следующее наблюдение великого Менделеева: «...сельскому хозяйству нужно больше капитала для получения данного дохода, чем другим видам промышленности, если считать землю за капитал». Эта мысль, подкрепленная выводами из практики, стала одной из основ главнейшего стратегического решения, направленного на интенсификацию сельскохозяйственного производства. На июльском Пленуме Л. И. Брежнев сказал об этом так: «В первую очередь был изменен подход к вопросу о капиталовложениях в сельское хозяйство. Мы относимся к этому делу как к краеугольному камню дальнейшего развития сельскохозяйственного производства и взяли за правило в максимально возможной мере систематически наращивать их объемы. Партия пошла на перераспределение средств в народном хозяйстве, обеспечила резкое увеличение капитальных вложений в сельскохозяйственное производство, значительное повышение его доли в общих объемах капиталовложений».

Осуществление этой линии мы видим наглядно у себя в области. В соответствии с Постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию сельского хозяйства Нечерноземной зоны РСФСР» Рязанской области выделено на десятую пятилетку почти вдвое больше капитальных вложений, чем в предыдущем пятилетии, — 1671 миллион рублей. Внушительная сумма! Мы обязаны освоить ее полностью и эффективно.

На это и нацелена вся работа областной партийной организации, которая настойчиво стремится держать курс на выполнение программы ускоренного развития сельскохозяйственного производства Российского Нечерноземья — программы, разработанной по

инициативе и при непосредственном участии товарища Л. И. Брежнева.

Постановление партии и правительства по Нечерноземью, забота партии, из года в год растущая помощь нечерноземным областям России создали все необходимые и достаточные предпосылки для того, чтобы превратить сельское хозяйство Рязанщины в высокоэффективную отрасль, продвинуться вперед в сближении уровней жизни города и села. Дело — за практической реализацией Постановления. То есть — дело за нами!

Благодаря авангардной роли коммунистов, трудовым усилиям масс на нашем счету есть определенные успехи.

Наша область в Нечерноземье — одна из крупных по производству и продаже государству зерна, картофеля, мяса, молока... Сельское хозяйство становится у нас на прочную материально-техническую и экономическую основу, развивается динамично. Ключевая проблема — зерновая. Повысилась культура земледелия, усовершенствована структура посевных площадей. Главное — из года в год растут капиталовложения и объем работ по мелиорации земель: если за все время до 1965 года на мелиорацию было израсходовано 18 миллионов рублей, то в восьмой пятилетке — 53 миллиона, в девятой — 85, а на нынешнюю запланировано 207 миллионов.

А ведь мелиорация, как много раз подчеркивал Л. И. Брежнев, — это основное звено программы по ускоренному росту сельского хозяйства в Нечерноземье.

В результате выше стали урожайность, валовые сборы и заготовки хлеба. За два года пятилетки государству поставлено 1464 тысячи тонн зерна (на 314 тысяч тонн больше, чем предусматривалось обязательствами). В 1977 году мы продали государству 654 тысячи тонн молока, 113 тысяч тонн мяса, 204 миллиона яиц, 12678 центнеров шерсти.

Все больше распространяются у нас новые формы кооперации — производственные и научно-производственные объединения, агропромышленные комплексы, дающие свинину, говядину, яйца, молоко, бройлеров.

Ширится жилищное строительство: за девятую пятилетку на селе введено 428 тысяч квадратных метров жилья, а за два года десятой — почти 240 тысяч. В колхозных и совхозных поселках вырастают новые школы и больницы, дома культуры и детские сады. Все центральные усадьбы хозяйств застраиваются в соответствии с генпланом. В новых крестьянских домах, при вполне городском комфорте, сохраняются в то же время и все преимущества сельской жизни. Мы считаем это очень и очень существенным.

В быт деревни прочно вошли электричество, газ, водопровод, радио, телевидение, все больше становится бытовых машин, электроприборов, каждая семья выписывает газеты и журналы, а многие имеют собственные библиотеки.

В сфере нашего внимания — совершенствование подготовки кадров как массовых профессий (механизаторов широкого профиля, мастеров машинного доения, операторов животноводческих комплексов, мелиораторов), так и специалистов средней и высшей квалификации. За четыре года открыто пять новых сельских профтехучилищ, 12 переведены в средние. В колхозах и совхозах области работают ныне более 7 тысяч специалистов сельского хозяйства.

Однако мы отнюдь не склонны обольщаться успехами, а тем паче — почивать на лаврах. В своем отношении к ходу дел на селе коммунисты Рязанщины основываются на принципе, который точно и емко сформулировал Л. И. Брежнев в своей книге «Возрождение»: «Если мы сегодня добиваемся высокой, я бы сказал, высочайшей организованности, хотим укрепить дисциплину на всех уровнях — дисциплину трудовую, дисциплину технологическую, дисциплину плановую, — то нам необходим заинтересованный, пристальный, критический взгляд на состояние дел. Он поможет обеспечить необходимый для этого общественно-политический климат».

Вот таким пристальным и критическим взглядом мы стремимся постоянно смотреть на сельское хозяйство области, не затушевывать успехи, но — прежде всего — видеть слабые звенья, анализировать причины недостаточно быстрых

темпов поступательного движения в тех или иных сферах работы.

Все познается в сравнении. Поэтому сравнение — превосходный способ взглянуть на свою работу объективно, как бы «со стороны». Именно на это нацелил руководителей областей, краев и республик Леонид Ильич, призвав нас с трибуны Пленума «критически проанализировать... показатели, сравнить себя с соседями, имеющими более высокий уровень производства и заготовок продуктов, и сделать необходимые выводы».

Следуя духу этого совета товарища Л. И. Брежнева, мы стремимся сравнить себя с теми, кто, располагая примерно такими же, как Рязанская область, природными условиями, вырвался в уровне сельскохозяйственного производства вперед. О том, какого плодородия земли можно достичь и у нас, свидетельствуют достижения рязанских рекордсменов — звена Героя Социалистического Труда В. А. Главина, звена Ивана Рослякова, вырастивших с каждого гектара по 30—40 центнеров зерновых. А делегат XVIII съезда ВЛКСМ, лауреат премии Ленинского комсомола звеньевой Виктор Гуськов получил в год 60-летия Ленинского комсомола даже по 40 центнеров с гектара. Конечно, честь и слава героям-механизаторам, добившимся таких достижений, однако мы не вправе забывать, что Л. И. Брежнев заявил с трибуны июльского Пленума: «Задача нового подъема сельского хозяйства, говоря ленинскими словами, «не может быть решена героизмом отдельного порыва, а требует самого длительного, самого упорного, самого трудного героизма массовой и будничной работы».

А ведь рязанским земледельцам, вместе со всеми хлеборобами страны, предстоит решить сложнейшую и жизненно необходимую для народа задачу — довести в следующей пятилетке среднюю урожайность хлеба до 20 центнеров с гектара, чтобы выйти на среднегодовой сбор зерна в 238—243 миллиона тонн, а к 1990 году довести его до одной тонны на душу населения. А ведь к этому времени в СССР будет около 280 миллионов жителей...

Следуя указанию Леонида Ильича — «знать, за счет чего именно достигнуты наилучшие результаты, в силу каких конкретных причин одни вышли вперед, другие остались на прежнем уровне, а третьи отстали», — мы стараемся точно выяснить, какие именно рычаги были, как говорят, «задействованы» передовыми коллективами страны, что конкретно помогло успехам в той или иной отрасли сельского хозяйства. Выяснить, чтобы по возможности перенять опыт.

Сравнивая уровень хозяйствования, достигнутый нашей областью, с уровнем других регионов, внося коррективы, связанные с различными условиями работы, ища и находя рычаги, которые следует пустить в ход, мы, конечно же, всегда помним о «рычаге рычагов» всей нашей деятельности — о нем по-партийному прямо и недвусмысленно заявил на Пленуме Леонид Ильич: «Дело не в условиях, — сказал он, — а в уровне организаторской и хозяйственной работы». Слова эти для всех руководителей, для всех коммунистов — путеводный компас. И потому мы, рязанцы, постоянно руководствуемся критическими замечаниями товарища Л. И. Брежнева о том, что работа по подъему Нечерноземья все же не получила еще того размаха и той деловитости, которые необходимы для успешного решения поставленных задач. «Имеет место, — отмечает Постановление Пленума ЦК, — отставание в выполнении заданий пятилетки в Нечерноземной зоне РСФСР. Не выполнены планы по мелиорации и повышению плодородия земель, созданию базы производственного, жилищного и культурно-бытового строительства, мало сделано по строительству дорог».

Я позволил себе столь подробно рассказать обо всем этом в статье для кинематографического журнала потому, что убежден: в ускоренное развитие советского сельского хозяйства могут — и должны — внести свою важную лепту мастера литературы и искусства. Прежде всего — мастера экрана.

Ибо нет более сильного средства воздействия на человеческие умы и души, чем художественные ценности. А ведь все — и успехи и недостатки, и подъемы и спады — все зависит в конечном счете от человека.

В канун нынешнего, XX века Владимир Ильич Ленин в своем труде «Развитие капитализма в России» отмечал, что Рязанская губерния была одной из самых бедных и скудных губерний царской России. Она бедна и скудна, подчеркивал он далее, не потому, что находится в неблагоприятных природных условиях, а потому, что являлась краем наибольших пережитков крепостничества, отработков и нищенской заработной платы. В этой книге В. И. Ленин высоко оценил, назвав «прекрасной», первую марксистскую работу по аграрному вопросу в России — книгу И. А. Гурвича «Экономическое положение русской деревни». Примечательно, что книга эта почти целиком основывалась на материалах именно Рязанской губернии — двух ее уездов, Ранненбургского и Данковского. И — не случайно. Процессы, происходившие в те времена в нашем крае, были весьма характерны, и автор, сравнив цифры по другим губерниям, распространил свои выводы по Рязанщине на всю среднюю полосу России. Едва веришь своим глазам, когда просматриваешь приведенные в этой книге бюджеты русских крестьян — с их скудными доходами и убогими, высчитанными до полушки расходами, — бюджеты, при которых даже крепкий середняк едва сводил, при строжайшей экономии, концы с концами... Полтора рубля в год на мыло при семье в семеро душ, два сорок на керосин, рубль шестьдесят на сальные свечи. Зато — пять рублей пятьдесят копеек на церковные требы... В 1912 году среди населения губернии было лишь 19 процентов грамотных. С какой тоскою писал в те времена Сергей Есенин:

Край ты мой заброшенный,
Край ты мой, пустырь.
Сенокос некошенный,
Лес да монастырь...

Все это навсегда и бесповоротно ушло в историю. Нет, не ушло — а было отброшено и коренным образом переделано. Переделано народом, трудящимися массами под водительством коммунистов. Нашими советскими людьми, которые превратили былой заброшенный край в область развитой индустрии, интенсифицирующегося сельского хозяйства и высокой культуры.

Да, за всем, что свершено на нашей Рязанской древней земле, стоят люди — конкретные, каждый со своим характером, склонностями, сложностями, страстями. Вдумайтесь, внедритесь в любое дело, в любое достижение, успех — вы убедитесь, какие огромные сложности, коллизии, противоречия самого разного порядка пришлось преодолеть тем, кого сегодня мы называем передовиком или даже героем. Жизнь, труд, созидание нового — никогда не бывают просты; путь, которым идем мы в строительстве села,— путь первопроходцев, и он не может быть гладким и накатанным.

Словом, для истинного художника, хочу я сказать, в современном советском селе, в том числе — рязанском, поистине непочатый край сложного, яркого, бурного и увлекательного жизненного материала. Увы, он покуда, если иметь в виду кинематографистов, лежит втуне...

А ведь кто не знает, что кино — самое массовое из искусств! В нашей области, к примеру, ежедневно проходит свыше тысячи киносеансов, которые посещают более 50 тысяч зрителей.

Работники рязанской киносети прилагают немало усилий, чтобы как можно лучше обслужить сельское население. В 1028 домах культуры и клубах регулярно демонстрируются художественные, научно-популярные, хроникально-документальные и сельскохозяйственные фильмы. Так, за восемь месяцев 1978 года в кино побывало 4,6 миллиона тружеников села. План по кинообслуживанию сельского населения выполнен на 104,5 процента. С успехом прошли по экранам области такие ленты, как «Солдаты свободы» (их посмотрело 20 процентов населения), «Безотцовщина» (22 процента), «Судьбу» видело уже 28 процентов рязанцев, притом фильм еще продолжает демонстрироваться.

Для тружеников села устраиваются торжественные кинопремьеры, вечера, кинофестивали и тематические показы, зрительские конференции, работают кинолектории и киноклубы. Только за последние два года состоялись

кинофестивали и тематические показы «60 героических лет», «Горизонты Нечерноземья», «Дальнейший подъем сельского хозяйства — дело всей партии, всего народа», «Экран — животноводам», «Мир тебе, планета Земля»... Киносеть участвует в работе по профессиональной ориентации школьников, направленной на воспитание у молодежи любви к земле, привязанности к труду хлебороба.

Ежегодно проходят общественные смотры сельских киноустановок. В сельскую киносеть поставляется новая техника и оборудование. Сейчас на селе у нас действует 713 широкоэкранных киноустановок — 70 процентов из общего числа.

Среди сельских киномехаников — много истинных энтузиастов, активных пропагандистов советского киноискусства. Заслуженные работники культуры РСФСР С. П. Трубочкин и А. Д. Шмелев, Н. С. Душечкин, М. Е. Кузнецов, А. С. Поседкин, А. И. Ожерельев, В. П. Миракова, М. М. Иванов, М. Н. Сергунин и многие их коллеги пользуются глубоким уважением трудящихся.

Однако если говорить о сельской теме в кино, то усилия работников кинопроката в большой мере оказываются малоэффективными. Хотя по экранам прошло немало картин, формально числящихся по рубрике «сельская тема», они большого интереса у тружеников села, особенно — у молодежи, не вызвали, зрительского успеха не имели, о чем свидетельствуют данные проката.

И это не удивительно. Такие ленты, как «Мои дорогие», «Трын-трава», «Журавль в небе» — все эти картины, на наш взгляд, весьма далеки от сельской злобы дня, мало что способны они заронить в умы и сердца. Да и такие фильмы, как «Время московское», например, или «От зари до зари», хотя они и делают попытку внедриться в некие реальные жизненные коллизии, не оставили все же сколько-нибудь глубокого следа в памяти сельского зрителя, незаметно пройдя по нашим экранам.

Вот уже в течение нескольких лет ни «Мосфильм», по праву считающийся флагманом советской кинематографии, ни остальные киностудии не одарили нас ни одним заметным произведением экрана, в котором бы глубоко и ярко, с пониманием сути эпохи и тонким проникновением в людские души воссоздавался полнокровный образ советской деревни.

В чем тут дело? Нет опыта? Традиций? Но это предположение смехотворно! За плечами мастеров советского экрана такие классические ленты 30-х годов, как «Трактористы», «Учитель», такое могучее творение не очень давнего времени, как «Председатель», немалая плеяда фильмов сельской темы, созданная в 50-е и 60-е годы, картины Василия Шукшина, наконец, такая своеобразная, вызвавшая много споров картина, как «Человек на своем месте».

Можно назвать целый список высоко нами уважаемых мастеров кино — драматургов, режиссеров, актеров, художников, чьи имена стали широко известны именно благодаря их вкладу в разработку темы современной деревни. Что с ними случилось в последние годы? Неужто остыл их интерес к селу, к земле, к людям? Или так круто сменили они свои творческие пристрастия? Не хочется в это верить. Ведь село — бездонный и бесконечно волнующий источник острых, притягательных проблем, тем, образов! Оно таким было всегда, а в замечательные, переломные годы после мартовского (1965 г.) Пленума ЦК партии, проложившего новый стратегический курс аграрной политики КПСС и Советского государства, в годы всенародных усилий по подъему сельского хозяйства — тем паче...

Пусть не обижаются на меня товарищи кинематографисты, если я поставлю им в пример нашу литературу — ведь она в целом поистине приобрела новое качество благодаря небывалому мощному взлету «сельской темы». Взлету, в котором «повинны» несхожие друг с другом, но одинаково покорившие читателя писатели-«деревенщики», гордость советской словесности. А как велики заслуги перед селом, а значит, перед всем народом мастеров художественной публицистики, смело и бескомпромиссно врубающихся в самую суть сложных проблем сельского хозяйства и жизни деревни во всех ее ипостасях — экономической, социальной, нравственной!

Почему же так вял кинематограф? Почему забыли дорогу к стрежню сельской проблематики его мастера?

А ведь какие люди трудятся сегодня в наших селах! Сколько среди них таких, чьи судьбы прямо-таки просятся на экран!

Люди Рязанщины — наша гордость. Знатных механизаторов В. Главина, И. Рослякова, В. Гуськова я уже называл. Самоотверженно, с высоким мастерством, поистине творчески борются за большой рязанский хлеб Герои Социалистического Труда Е. С. Беляев, Н. А. Ротяков, В. Г. Шувариков и многие, многие другие. За успехи в развитии зернового хозяйства, за продажу государству большого количества хлеба трудящихся нашей области четырежды приветствовал тепло и сердечно товарищ Леонид Ильич Брежнев.

Среди замечательных мастеров животноводства — инструктор машинного доения коров из Касимовского района В. Тутин, член ЦК комсомола, мастер машинного доения из-под Спас-Клепиков И. Смирнов...

А женщины, какие колхозницы у нас на Рязанщине!

В двадцатые годы по стране шел немой фильм «Бабы рязанские». Давненько это было... Жизнь ушла далеко вперед, теперь их называют «рязанскими мадоннами». Грамотные, самостоятельные, умеющие и любящие по-новому, по-современному трудиться в полеводстве и животноводстве, нередко руководящие большими хозяйствами и предприятиями.

На развилке дорог Рязань — Рыбное, в поле высится поднятый на пьедестал старинный трактор «Универсал». На постаменте золотом высечены слова: «В грозные годы Великой Отечественной войны советские женщины совершили великий трудовой подвиг. Первой из первых возглавила Всесоюзное соревнование трактористок славная героиня земли Рязанской Дарья Гармаш». Имя Даши гремело над советской землей! И ныне здравствует Герой Социалистического Труда Дарья Матвеевна Гармаш. Она живет в селе Баграмово Рыбновского района и возглавляет Рыбновское районное отделение «Сельхозтехники».

Уверяю вас, дорогие товарищи кинематографисты, жизнь Дарьи Матвеевны, ее труд, ее духовный рост, восхождение по лестнице профессионального и человеческого совершенства — завидный материал (если позволено столь сухим словом «материал» назвать кипучую, во плоти и крови, страстях и горениях человеческую судьбу) для сценария и кинофильма! Кстати, она написала о своей судьбе книгу «Побеждает любовь». И Дарья Гармаш — не одинока на рязанских полях. Несут, продолжают ее славу тысячи и тысячи колхозниц нашего края...

А вот вам еще одна — обычная в своей необычности — людская история. Зинаида Васильевна Зуева. Коренная рязанка. Начинала свою трудовую жизнь птичницей. Работала и училась. Окончив сельхозтехникум, заведовала птицефермой колхоза. Недавно колхозники колхоза имени Чапаева избрали ее своим председателем. Она — Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР, член Союзного совета колхозов. Человек мыслящий, много читающий, пристрастный к искусству. А если познакомиться с Зинаидой Васильевной поближе, понять ее человеческую неповторимость, непростой ее и яркий характер, стойкость, убежденность... Какой прообраз киногероини нашего времени...

Представлю заинтересованному читателю и Андрея Васильевича Сычугова. Ему уже «стукнуло» три четверти века. Как ни крути — возраст солидный. Но Андрей Васильевич и поныне — в гуще колхозных дел: полвека возглавляет он бессменно колхоз «Вперед» Шацкого района. С одним, правда, перерывом — на войну, когда с оружием в руках отстаивал Сычугов завоевания Октября от фашистских захватчиков, оберегал родной ему коллективный крестьянский труд. Андрей Васильевич — живая история нашего колхозного движения. Девять сох, девять телег...

С этого начинался орденоносный ныне колхоз, богатое, культурное хозяйство. Здесь выросли свои Герои Социалистического Труда, целые династии потомственных колхозников. В этой пятилетке колхоз вместе со своим председателем будет отмечать золотой юбилей. История А. В. Сычугова и переплетающаяся с

нею, спаянная воедино история колхоза «Вперед» могли бы послужить вдумчивому, социально мыслящему художнику основой для интереснейшего многосерийного фильма. И не сомневаюсь, смотреть такой фильм стали бы миллионы зрителей, затаив дыхание!

Интересно, мне думается, приглядеться кинематографистам и к самым современным новациям, входящим в жизнь села. Входящим не просто, не гладко, с трудностями самого разного характера. Имею в виду создание агропромышленных комплексов и межхозяйственных объединений. Приезжайте в поселок свиноводческого комплекса «Искра», скажем, где откармливается в год 54 тысячи свиней. Здесь ведется с большим размахом жилищное и культурно-бытовое строительство. По сути возводится агрогородок. Введены в эксплуатацию 200 квартир городского типа, детский комбинат, школа, столовые, Дом быта, медпункт. Растет Дом культуры, торговый центр, спортивный комплекс. И, повторяю, — за всем этим люди, сшибки точек зрения, конфликты, коллизии, борьба за то, чтобы сделать дело лучше и быстрее...

Разве не тема для кино — процессы, которые мы называем сближением города и деревни? В село приходят индустриальные методы производства. Городской стиль жизни. Можно сказать так: город приходит в село. Что он несет с собою? Ведь возникают непростые вопросы, противоречия, столкновения нравственные, психологические, житейские. Как сохранить преимущества сельской жизни, соединив их с плюсами городской? Как сохранить природу при столь широких масштабах вмешательства человека в естественные процессы? Как сохранить в душе крестьянина, становящегося специалистом, работником промышленного типа, любовь к земле, ко всему живому, что является основой основ земледелия и скотоводства? Множество и множество возникает острых и животрепещущих проблем. Что бы вникнуть в них и мастерам кинематографа?

И еще одна тема колоссальной важности. Известно, что русская деревня стареет. По ряду исторических причин дело сложилось таким образом, что самые жизнеспособные силы села, молодежь во цвете лет, на протяжении десятилетий уходила в город. В этом, конечно, есть и объективная закономерность. Но дело-то в том, что на селе ослабевают резервы рабочей силы. Уменьшались быстрее, чем росла, производительность сельскохозяйственного труда. Как быть? Как приохотить юношей и девушек к земле, к труду в поле и на фермах? Решение этой задачи тем более трудный орешек, что в сознании некоторых людей еще бытует: ежели парень или девчонка кончили школу, да еще с медалью — один им путь: в город, в институт или на завод. Остаться в деревне — чуть не позор. Кто остался — неудачник.

Как переломить такой психологический настрой? Не просто, ой, не просто!

Тем значительнее и перспективнее для общего нашего дела движение, начавшееся не так давно, поддержанное партийными организациями и ширящееся год от года. Имею в виду рост числа выпускников школ, решивших связать свою жизнь с животноводством. Только в текущем году 450 юношей и девушек, получив аттестаты, стали животноводами, более 5300 выпускников школ поступили учиться в сельские профтехучилища. С интересной инициативой выступили в прошлом году выпускники Пронской средней школы, которые классом пришли на ферму родного совхоза. Созданная вожаком молодых прончан Галей Жижаевой комсомольско-молодежная бригада уже хорошо заявила о себе в соцсоревновании животноводов района. Призыв прончан «Село твой дом и ты в нем хозяин» подхватила областная комсомольская организация. В Скопинском, Пронском, Спасском районах выпускники средних школ приходят на фермы целыми классами. Классы становятся бригадами. Среди молодых работников ферм многие окончили школу с отличием. В этом году в Лопатинской средней школе Скопинского района 14 девушек и 4 парня во главе с классным руководителем Марией Ивановной Соколовой пришли работать на колхозную ферму. Значит, дело двинулось. Профессии механизатора и животновода в глазах молодых начинают обретать социальный престиж. Это — необычайно важно!

Но все это давалось и дается в борьбе мнений, в преодолении живучих стереотипов общественного сознания — и у отцов, и у детей. В это вкладывается масса сил, убеждение строится на индивидуальном подходе, на понимании души молодого человека, стремящегося найти свое место в жизни, реализовать свои интеллектуальные и духовные потенции, свою жажду творческого труда. Привлечь молодежь в сельское хозяйство, привести на поля и фермы — лишь полдела. Наш долг — создать молодым труженикам наилучшие условия для работы, учения, приобщения к культуре и искусству. Иначе они надолго не задержатся в селе.

Разве все это — не благодатный материал для художественного исследования — исследования самых актуальных процессов сельской жизни, горячих ее точек, бурлящих общественных страстей? Как много могут собрать на этом поле мастера кино! Дело лишь за тем, чтобы им это поле вспахать и засеять...

●

В своей исторической великой работе «О кооперации» Владимир Ильич Ленин неоднократно подчеркивал значение культуры в социалистическом переустройстве сельского хозяйства, в кооперировании крестьянства. Для того чтобы перейти к социализму, писал В. И. Ленин, «нужен целый переворот, целая полоса культурного развития всей народной массы». И далее: «...Если... ограничиться внутренними экономическими отношениями, то у нас действительно теперь центр тяжести работы сводится к культурничеству... Наша задача состоит в культурной работе для крестьянства... Условие полного кооперирования включает в себя такую культурность крестьянства (именно крестьянства, как громадной массы), что это полное кооперирование невозможно без целой культурной революции». И замечательный, завершающий ленинскую работу, мощный аккорд: «Нам наши противники не раз говорили, что мы предпринимаем безрассудное дело насаждения социализма в недостаточно культурной стране. Но они ошиблись в том, что мы начали не с того конца, как полагалось по теории (всяких педантов), и что у нас политический и социальный переворот оказался предшественником тому культурному перевороту, той культурной революции, перед лицом которой мы все-таки теперь стоим.

Для нас достаточно теперь этой культурной революции для того, чтобы оказаться вполне социалистической страной, но для нас эта культурная революция представляет неимоверные трудности и чисто культурного свойства (ибо мы безграмотны), и свойства материального (ибо для того, чтобы быть культурными, нужно известное развитие материальных средств производства, нужна известная материальная база)».

Огромный исторический путь — позади. Культурный переворот, о котором писал Ленин, культурная революция, невозможная без революции социалистической, революции Октябрьской, — совершена титаническими усилиями советского народа, ведомого ленинской партией коммунистов. Но роль и значение культуры в самом широком смысле, в том числе культуры художественной, многократно возросли.

И ныне, на новом витке исторической спирали, мысль Владимира Ильича Ленина продолжает, развивает применительно к условиям этого витка, к задачам общества развитого социализма, крутого и ускоренного развития сельского хозяйства и всей жизни села Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев. «Не только производство, — заявил он с трибуны июльского Пленума, — но и отношения между людьми, их быт, культура, психология, сознание являются предметом постоянного внимания партии. Одна из важнейших задач сегодня состоит в соединении сельскохозяйственного производства с культурой, понимаемой в самом широком смысле слова как культура труда, быта, человеческих отношений».

Вот в какой тугой диалектический узел соединил, спаял все проблемы сельского строительства Леонид Ильич!

Из этой четкой, кристально ясной мысли проистекает целая программа участия мастеров культуры, художников всех родов оружия в общенародном деле аграрной революции на

нынешнем этапе развития советского общества.

Роль творцов искусства экрана не только велика, но и глубочайшим образом специфична. То, что должны сделать для села они, не сможет сделать никто. Ни писатели, ни мастера театра, ни живописцы. У каждого свое — неподменное — место в общем строю.

Мне думается, что вам, дорогие товарищи кинематографисты, дело это — по плечу. Вам по силам не только отражать жизнь сегодняшнего советского крестьянства, но и помогать партии в его воспитании, вести массы за собою в приобщении к духовным, интеллектуальным, нравственным, эстетическим ценностям нашего общества. В современных условиях, современными художественными методами «сеять разумное, доброе, вечное».

И советский народ, колхозное крестьянство, партия скажут вам за это сердечное спасибо.

Если же вы, товарищи, ну хотя бы мастера «Мосфильма», захотите связать свои творческие планы с жизнью и трудом рязанских земледельцев и животноводов, — мы будем сердечно рады. Милости просим к нам, в гостеприимную Рязань!

*А. Плахов*

# Корень вопроса

Белоснежное яблоневое цветение захватывает экран, с первых же кадров настраивает на лирический лад.

> Эту зеленую музыку сада
> Вспоминаю в тревогах и бедах, —

звучит песенный комментарий, словно готовя нас к зрелищу романтическому, непременно красивому и, может быть, слегка элегическому. Эти мотивы не случайны — они отзовутся в дальнейшем течении картины, окрасят частные сюжетные линии, определят настрой и тональность некоторых эпизодов.

Однако новая работа молдавских кинематографистов [1] обращает на себя внимание в первую очередь не насыщенной эмоциональной атмосферой, а значительностью питающего картину жизненного материала, мерой достоверности главной сюжетной коллизии. В ее основе — реальный процесс перестройки на промышленной основе, создания суперинтенсивных садовых плантаций, урожайность которых в несколько раз превышает возможности традиционного сада. Насколько эта проблема актуальна для Молдавии и для всей страны, можно судить хотя бы по обилию научных разработок, газетных дискуссий, по живой практике сельского хозяйства «фруктовой зоны». Авторы фильма берутся доказать — и во многом успешно,— что этот, казалось бы, «неотстоявшийся», «газетный» материал представляет интерес и для художественного анализа, что в нем открываются неисследованные аспекты нравственных коллизий, какие-то новые грани человеческих отношений. И этому стремлению расширить круг жизненных наблюдений, воплотить в художественной форме сложные, неоднозначные конфликты эпохи НТР, показать современника в борьбе за решение важных, ответственных задач нельзя не порадоваться.

Все мы остро заинтересованы в том, чтобы художественный кинематограф чаще, активнее занимал положенное ему место в ряду искусств, отражающих и осмысливающих кардинальные процессы времени, процессы, в которых выявляется поступь научно-технического и хозяйственного прогресса. Вспомним: история отечественной космонавтики, экологическая проблема Байкала дали импульс для создания известных художественно полнокровных лент. Но бывает и иначе, порой кинематографисты, обращаясь к общественно значимым темам, предпочитают использовать «ходовые» производственные модели, не слишком заботясь об исследовании конкретной реальности во всей полноте и многообразии, во всей сложности и динамичности жизненных

[1] «Корень жизни». Сценарий А. Горло. Постановка Н. Гибу. Оператор Е. Филиппов. Художники М. Антонян, Ф. Лупашко. Композитор Е. Дога. Звукооператор А. Чайка. «Молдова-филм», 1977.

конфликтов и связей, о психологической глубине и точности в постижении человеческих отношений и характеров, в этих конфликтах раскрывающихся.

Все эти соображения приобретают особую актуальность, когда речь заходит о постановке и разработке в художественном кинематографе сельской темы. Здесь кинематографистам, вот уже ряд лет (пожалуй, после «Председателя»), редко удается уловить ритм социальных процессов, хозяйственных преобразований, специфику и реальную сложность производственных коллизий. Основное внимание в фильмах о деревне последних лет уделяется конфликтам, так сказать, локальным, бытовым; ленты такого рода тяготеют к жанровым зарисовкам, ограничивающимся рассмотрением нравственных коллизий, по сути своей не новых, тяготеют к разработке характеров людей с «чудинкой», ситуаций малосодержательных в общественном отношении, только косвенно, а то и вовсе не связанных с теми главными процессами, которые характерны сейчас для колхозного села.

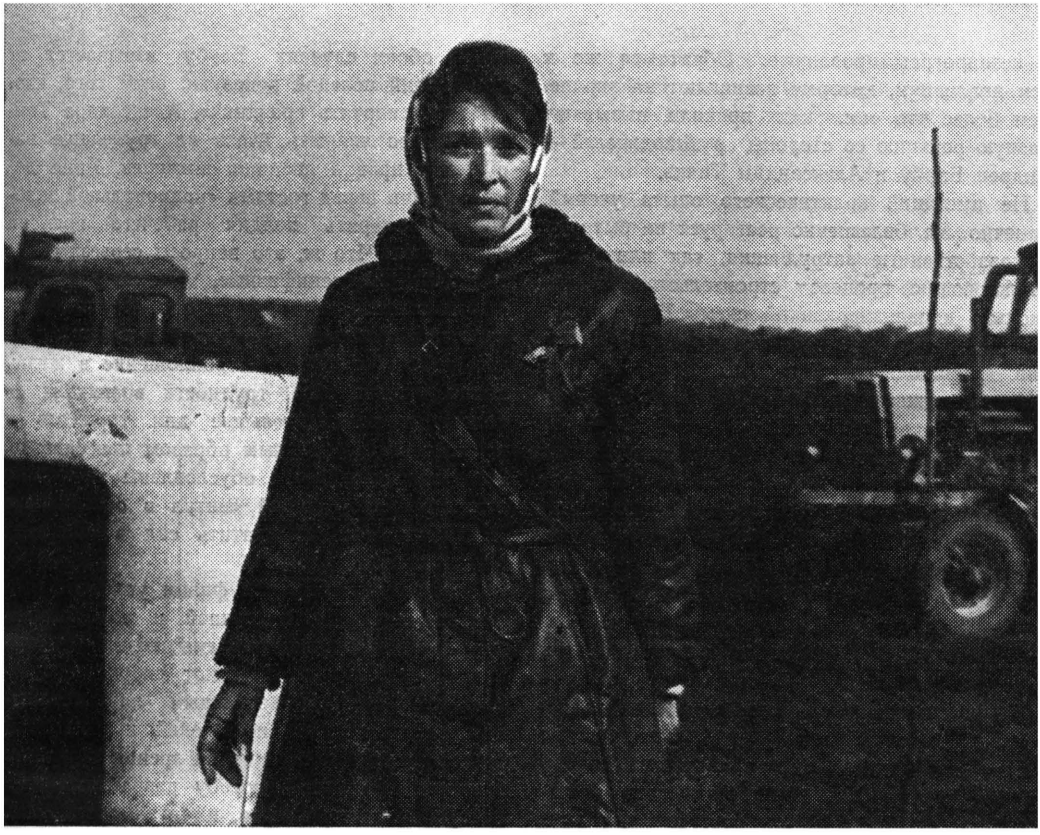
Разумеется, нравственная проблематика, равно как и поиски различных жанров, ни в коей мере не противопоказаны искусству; бесспорно и то, что фильмы такого типа могут обладать определенной социальной активностью, в конечном итоге выявлять те или иные жизненные закономерности. И все же невнимание к конкретным социальным реалиям современного села, тяготение к условному «деревенскому» антуражу, за которым кроется незнание актуальных проблем современной советской деревни,— серьезный пробел в освоении кинематографом сельской темы, пробел, заметно сужающий сферу кинонаблюдений и обобщений в этой важнейшей для всего нашего общества сфере жизни.

Прошедший в июле нынешнего года Пленум ЦК КПСС по вопросам сельского хозяйства выдвинул целую систему научно глубоко аргументированных задач по дальнейшему развитию этой отрасли, указал на существование целого комплекса нерешенных проблем, над которыми предстоит серьезно работать. К их числу принадлежит и проблема межхозяйственной кооперации. В Постановлении Пленума подчеркивается «исключительно важное значение для дальнейшего подъема сельского хозяйства взятого партией курса на специализацию и концентрацию сельскохозяйственного производства на базе межхозяйственной кооперации и агрономической интеграции».

В этом же документе обращается внимание на необходимость вести эту работу «...планомерно, продуманно, в комплексе с другими мерами по интенсификации сельскохозяйственного производства... применительно к различным отраслям и направлениям сельского хозяйства».

В этом контексте нас и интересует фильм «Корень жизни». Он привлекает прежде всего тем, что его создатели идут не от типовых фабульных схем, а от проблем, выдвинутых самой жизнью. Авторы не просто удачно отобрали жизненный материал: несмотря на некоторые просчеты, о которых речь ниже, они сумели выявить и его публицистическую остроту, и его жизненный драматизм, и его общественную, социальную значимость. Устами своих героев, скрестивших шпаги на поприще перспектив садоводства, они вводят в картину красноречивые факты. И это не просто факты и декларации: идея перестройки садового хозяйства, образ будущего прекрасного сада вдохновляют героев фильма, определяют мотивы их поступков, творческое отношение к избранному делу жизни. И вот результат: «документальное обеспечение» проблематики фильма, увлеченность, творческое горение его героев не оставляют зрителя равнодушным; герои сами по себе интересны и привлекательны. Тем более что раскинувшиеся на экране сады с изобилием прекрасных плодов — реальность сегодняшней Молдавии.

Естественно, что в центре такой картины должен был стать человек, достойный выдвинутых перед ним больших задач. Преобразующий пафос фильма призван, по замыслу, нести в себе его герой, талантливый ученый-садовод Андрей Барбу. В одном из первых эпизодов фильма он аргументирует с трибуны преимущества новой, научно разработан-



*«Корень жизни». Александра Тинкэ — К. Лучко*

ной модели сада — так называемой пальметты. Послушаем, что говорит этот энтузиаст:

«Научно-техническая революция, как всякая революция, не обходится без жертв... Тем из вас, которые вовремя не поймут перемен, придется довольствоваться скромной должностью садового сторожа... Наши сады безнадежно устарели... В садоводстве нужен качественный скачок, а не топтание на месте, пусть даже на первом».

Этот задиристый, полемичный тон объясним не только молодостью оратора, но и новизной, неоднозначностью самой проблемы, ее многообразных, прежде всего человеческих, нравственных, аспектов. Именно их исследованию большей частью и посвящена картина с того момента, как принято решение создать в районе промышленный межколхозный сад на паевых началах. Строительство сада поручено возглавить Александре Тинкэ — председателю одного из сильных колхозов. А главным агрономом назначен уже известный нам Андрей Барбу.

●

Основная сложность предпринятого дела заключается в том, что оно совершенно ново, никем доселе не апробировано — ведь речь идет про первый сад-пальметту в стране. А значит, наряду с обычными, так сказать, традиционными препятствиями должны возникнуть и неизбежно присущие именно данному случаю трудности, заранее непредвиденные

и незапрограммированные. Обратимся же к тем коллизиям, которые возникают на экране. Тем более что они, как правило, вызывают разную реакцию со стороны руководителей — Андрея Барбу и Александры Тинкэ.

Не имеющий практического опыта ученый, конечно же, болезненно реагирует на бытовые и хозяйственные затруднения, так или иначе отклоняющие процесс строительства от несколько идеализированной схемы. Барбу убежден: саду нужен стабильный рабочий коллектив. А приходится иметь дело либо с неопытной молодежью, либо с категорией тех, кто долго не задерживается на одном месте,— так Барбу сталкивается с типичной для многих строек проблемой. Андрей справедливо настаивает на необходимости собственного поселка, который сделал бы из «перелетных птиц» оседлых садоводов. Странно только, что эта мысль возникает уже в разгаре работы; ранее она не пришла в голову не только Барбу, но и первому секретарю райкома партии Жосу, курирующему строительство сада,— поселок планировался лишь в дальней перспективе. Впрочем, стоит Барбу заикнуться о жилье для садоводов, как секретарь моментально соглашается скорректировать утвержденные планы: «Мы их составляли, мы их можем переменить, если в этом есть необходимость». Не слишком ли легковесный подход к делу в наши дни, когда так много внимания в руководящих решениях уделяется вопросам плановой дисциплины?

Если Барбу, впервые столкнувшийся с практическим земледелием, не представляет себе во всей полноте возможные помехи на пути нового предприятия, то уж кто-кто, но Александра Тинкэ повидала их на своем веку немало и потому спокойна и даже насмешлива в тех ситуациях, где Барбу не хватает выдержки. Она, однако, грешит другим: порой утрачивает чувство дистанции, способность отличать главное от второстепенного, отдает преимущество внешней стороне дела перед его сущностью.

Наиболее серьезные столкновения Александры и Андрея происходят во время субботника и перед встречей с иностранной делегацией. В обоих случаях Барбу взрывается от проявлений нелепой показухи: ради того, чтобы «не испортить праздник», Александра Тинкэ склонна закрыть глаза на грубейшие нарушения правил посадки саженцев. Ради демонстрации перед гостями «национальной экзотики» — потерять полдня рабочего времени коллектива. Что ж, это вопросы серьезные, но такие ли уж специфичные, так ли уж точно выражающие динамику и проблематику данного предприятия? Наверняка в таком сложном и тонком деле, как воплощение в жизнь новой модели сада, трудности возникали не только в исключительные дни торжеств и праздников, но главным образом повседневно. Наверняка они были обусловлены не только тем, что Барбу порой «витал в облаках», а Тинкэ пыталась превратить сад в «ярмарку тщеславия».

Но по мере того, как фильм углубляется в анализ счастливо найденной и возбудившей зрительский интерес проблемы, возникает ощущение, что авторы тяготеют скорее к субъективным, чем к объективным характеристикам возникающих положений и коллизий. Присмотритесь с этой точки зрения к используемому авторами способу разработки двух центральных характеров, их взаимоотношений в процессе работы. Ведь именно на них — на Тинкэ и Барбу — ложится основная драматургическая нагрузка во всех ситуациях.

Александра Тинкэ в увлеченном, богатом оттенками исполнении К. Лучко предстает женщиной энергичной и жизнерадостной, склонной к излишнему максимализму, но искупающей его редкой душевностью, которую она вкладывает в любимое дело. Андрей Барбу, как его играет В. Ивашов, напротив, сдержан и рационален; даже его первические всплески имеют подоплеку трезвого расчета, и в общем-то не так уже неправ Жосу, который называет страстного поборника пальметты «сухарем панировочным». Словом, характеры, ни в чем друг на друга не похожие. Но только на первый взгляд.

Каждый из героев, при кажущейся достаточно отчетливой эмоциональной доминанте, обладает такой амплитудой колебаний, кото-

рая как бы размывает грани характера. Стремясь к неоднозначности центральных образов, создатели фильма забывают, что сама эта неоднозначность должна иметь внутреннюю логику, а также логику соотнесения с внешними обстоятельствами. Но едва закономерность движения характера начинает просматриваться, как она нарушается произвольными акцентами в одном из следующих эпизодов. В известной мере в этом повинен В. Ивашов, не нашедший для своего героя выразительных человеческих красок, не сумевший уловить и выразить драматизм характера своего героя. В его исполнении Барбу как бы заранее знает финал: напряжение мысли, всегда сопровождающее поиск, новое и смелое начинание,— вот чего не хватает актеру. Существенны и драматургические, и режиссерские просчеты, приводящие подчас к «взаимоуничтожающему» монтажу соседствующих сцен. Вот, к примеру, мы уже поверили в значительность, принципиальность столкновения героев во время субботника. Заявлена антитеза: показной энтузиазм — забота о существе дела. И тут же, без всякого перехода панорама сада и следующий диалог:

Тинкэ. Любуешься?

Барбу. А? Да. Красивый квартал вышел...

Тинкэ. Ох, и изверг же ты, Барбу. А помнишь, тогда, на субботнике: «Приказываю остановить посадку, пересадить немедленно!» Такой праздник испортил...

Барбу. Злопамятная ты баба, Александра Тихоновна!

Тинкэ смеется.

Выходит, ничего принципиального в предыдущем эпизоде не было, если все разрешилось так полюбовно, и то, что мы приняли за формирующийся конфликт, есть всего лишь один из множества микроконфликтов, которыми изобилует фильм и которые строятся почти всегда по одной схеме. Барбу и Тинкэ могут вести себя в разных ситуациях самым неожиданным образом, важно только, чтобы их реакции были разнонаправленны. Этого действительно хватает, чтобы создать локальное напряжение в отдельном эпизоде, но оказывается явно недостаточно для последовательной драматургической разработки проблемы, для психологической достоверности характеров.

В фильме есть еще один, причем сквозной, «производственный» мотив. Мы до сих пор его не касались, ибо он нуждается в специальном анализе, поскольку и в картине неспроста выделен и акцентирован особо. В отличие от микроконфликтов, охарактеризованных выше, этот не замыкается на устойчивой «разности потенциалов» центральных образов, а имеет значение более общее, так сказать, объективное.

Идея промышленного сада и неотъемлемого от него межколхозного кооператива с самого начала встречает сопротивление руководителя одного из хозяйств района — Лукьяна Батыра. В принципе в этом нет ничего удивительного: дело новое, непроверенное, результат никем не гарантирован. Напрасно охочая до исторических параллелей Семенчук, председатель другого колхоза, пытается уложить происходящее в некую историческую схему: «Хозяйства послабее ждут голосования, им, как говорится, терять нечего. А вот крепкие колхозы, извините меня, напоминают кулаков». Напрасно она приклеивает Александре Тинкэ ярлык «стопроцентного левого перегибщика», а Лукьяну Батыру вменяет в вину «правоуклонистские тенденции». Секретарь райкома партии Жосу правильно осаживает любительницу «исторических параллелей». Сегодня ведь на повестке дня не столкновение политических линий, а деловая хозяйственная полемика, в которой должны быть учтены все факторы, выслушаны и проанализированы все мнения.

В споре Лукьяна Батыра с апологетами садово-промышленных комплексов намечается большая и серьезная проблема, которая должна была придать фильму значительно большую глубину и художественную многомерность. Диалектика нового и уходящего, непростое соотношение разных укладов жизни, болезненный процесс ломки традиций и психологии людей — все это неизбежно сопутствует большим человеческим начинаниям, требующим,

как правило, жертв и от природы, и от человека. Насколько остры могут быть такого рода коллизии, свидетельствуют примеры их углубленной разработки в нашей литературе, а также плодотворный опыт, накопленный кинематографом. В фильме «У озера» С. Герасимова на чашах весов оказываются судьбы огромного современного комбината и прекрасного создания природы — уникального озера. И вот, при всем уважении к техническому чуду, мы отмечаем, что в каком-то смысле весомее оказывается озеро с его одушевленной, «неравнодушной» природой, с его историей, с его людьми, от которых неотделимо понятие не только родного угла, но и более высокое — Родины.

Лукьян Батыр в глубоком, экспрессивном исполнении М. Волонтира не просто воплощает стихийную преданность традиции, но, будучи человеком образованным, по-своему убедительно аргументирует ее. «Не думайте, Андрей,— обращается он к Барбу,— что я совсем законченный ретроград. Я все понимаю, но не все принимаю. Не нравятся мне ваши сады будущего. Раз уж они плодовиты, как мухи, что ж, сажайте. Но зачем корчевать старые сады, настоящие? В старину говорили: береги дерево, которое посадил твой отец. А здесь мы погубим не дерево, а целые сады. Заменив их ползучими карликами, мы лишь добьемся сходства между молдавским пейзажем и тундрой».

Постепенно спорный вопрос локализуется вокруг судьбы вклинивающегося в будущий промышленно-садовый массив Василева сада. Для жителей округи это не просто сад — живой, плодоносный, «настоящий», это еще и «целая история». В годы войны отец Лукьяна Василий разжигал костры, чтобы уберечь сад от заморозков. А жандармы застрелили его, решив, что он подает сигналы советской авиации. Об этом напоминает и могила с обелиском, расположенная в тени яблоневых деревьев.

Выдвинутое в центр дискуссии, это обстоятельство призвано вывести ее на более высокий уровень, укрепить нравственную позицию Лукьяна. Возникает, однако, вопрос: если бы Василев сад не находился в столь исключительной ситуации, но оставался просто прекрасным садом, настолько прекрасным и совершенным, что в нем воплотилось бы для односельчан само родовое понятие с а д, была бы его судьба менее драматичной? В данном фильме — наверняка, потому что авторам явно не хватает более глубокого художественного и философского обоснования темы, вынесенной в заглавие. Корень жизни — это ведь и вопрос традиций, истинный успех народной науки, того, что народ берет из прошлого, отправляясь на поиск новых ценностей, не перестраивая свою жизнь на новых, более разумных и справедливых началах.

Это особенно ощутимо в финале, поспешно ликвидирующем все остатки конфликтности. Камера, панорамируя по новым садовым плантациям, задерживает взгляд на бережно сохраненном памятнике отцу Лукьяна. Сам Лукьян публично признает правомерность садовых преобразований и... одновременно остается при своем мнении по поводу нравственного долга перед отцовским садом: «В корнях дерева, посаженного твоим отцом, есть корень и твоей жизни». Но корень-то ведь выкорчеван! Василева сада больше не существует!

Спору нет, в диалектическом взаимодействии точек зрения обретается искомая истина. Однако в фильме, в результате психологической немотивированности поступков персонажей, непроявленности иных сюжетных линий, эти точки зрения соединяются скорее механически. И выходит, что новое рождается без драматизма, без борьбы. Выходит, и волки могут быть сыты, и овцы целы.

Поверхностное осмысление серьезной и вполне реальной проблемы порождает схематизм характеров. Бывает схематизм, так сказать, «правильный», когда характер развивается вроде бы логично, привычно, без неожиданностей, так что уже в завязке опытный зритель предвидит финальную «перековку» отрицательного персонажа. Тогда мы говорим о формальной логике, о голой схеме. Создатели «Корня жизни» предпочитают «неправильный» схематизм, принимая его, видимо, за преодоление

*«Корень жизни».*
*Лукьян Батыр — М. Волонтир,*
*Андрей Барбу — В. Ивашов*

схемы. Так, Лукьян Батыр в течение всей картины выглядит человеком, может быть, ошибающимся, но искренне убежденным. В финале он столь же искренне опровергает свои позиции. Как он пришел к этому, какую претерпел психологическую эволюцию — сам процесс остается за рамками фильма, а зритель, естественно, остается в некотором недоумении.

Угадав публицистическую остроту материала, авторы оказались менее удачливы в выявлении конкретных способов, форм его разработки. В итоге проблема, которая заявлена авторами, остается не до конца проявленной в аспектах, подвластных именно игровому кинематографу.

●

Фильму присуще одно любопытное и в принципе похвальное свойство: он ни в какую не хочет быть одномерным, однолинейным, постоянно выплескиваясь за пределы производственного конфликта. Начинаясь довольно стремительно, картина быстро обрастает второстепенными сюжетными линиями. Андрей оказывается не только перспективным ученым, но и невольным покорителем женских сердец. В рамках и даже за рамками сюжета он «уводит» у агронома Дана двух девушек — «одну прямо из загса, другую из сердца».

Правда, это не приносит Андрею счастья: с женой Сабиной у него назревает развод, а влюбленная в героя Настя еще слишком молода. Не складывается личная жизнь и у Александры Тинкэ: многие годы ждет ее любящий человек, Архип Цуркан, но обоим все некогда, оба привыкли с молодых лет быть «на переднем крае», и вот уже не знаешь, «то ли свадьбу справлять, то ли пенсию оформлять». Зато светлым, лирическим фоном проходят через картину влюбленность студентов плодоводческого факультета Греты Гаевской и Сергея Базатина, сквозная тема тракториста Саввы Выблова, который ищет встреченную и потерянную им Аурику...

Некоторые из этих мотивов подробно разработаны и сюжетно завершены, другие намечены пунктиром и обрываются многоточием — но это мало что меняет в общем балансе картины. Потому что, как и яблоневый цвет вступительных кадров, все эти лирические, юмористические, мелодраматические линии — только вспомогательные штрихи на канве основного сюжета. Их роль в картине — создать непринужденную полнокровную атмосферу «жизни, как она есть», призванную компенсировать функциональность некоторых производственных эпизодов. В какой-то мере это действительно удается и делает фильм более «зрительским». Однако в основе подобной компенсации на этот раз есть и инерция недоверия авторов к возможностям производственной темы. Между тем в ней наверняка скрывается больше драматизма, чем в ситуациях, десятки раз виденных на экране.

Несколько иначе обстоит дело с другим, возникшим внутри картины, массивом. Он состоит из литературно-кинематографических ассоциаций, популярных фабульных мотивов, «бродячих символов». Ему отведена функция более возвышенная: расширять не метражное, а художественное пространство фильма, прочерчивать в нем отчетливый «второй план».

Может показаться странным: фильм, такой необычный и свежий по взрыхленному в нем жизненному пласту, буквально перенасыщен скрытыми и явными цитатами. Конечно, есть цитаты и цитаты. Одни из них органично вытекают из художественного строя вещи, придавая ей объемность, расширяя пространство обобщений. Так, мы не склонны упрекать авторов за то, что в обреченном на гибель Василевом саду невольно отзывается что-то чеховское. Как и за то, что в атмосферу картины естественно вписывается маяковское «Здесь будет город-сад».

Хуже, когда конфликт молодого новатора и защитника традиционных ценностей «усиливается» дублирующим мотивом: новатор, согласно неписаным кинематографическим канонам, становится объектом пылкого чувства со стороны дочери своего идейного противника.

И совсем плохо — когда буквально все главные персонажи, от секретаря райкома партии до агронома, изъясняются одним и тем же языком литературных ассоциаций, афоризмов и пословиц, включенных в их речь нередко без художественного обоснования и потому иногда звучащих претенциозно. Сад-пальметта характеризуется его приверженцами как «райские кущи с запретными плодами», а скептиками — как «сказки братьев Гримм». Решение о вырубке Василева сада комментируется ни много ни мало фразой о Карфагене, который «должен быть разрушен». «Червь сомнения лучше червяка самомнения»,— каламбурит Андрей Барбу. «Лес рубят — щепки летят», — не остается в долгу Александра Тинкэ. На все случаи жизни здесь находится свой «литературный прецедент»: долгие прения — «прозаседавшиеся»; обилие фруктов — «девятый вал»; несогласованность усилий плановиков — «лебедь, рак и щука». А когда нужно подвести итог отношениям Андрея с женой, на помощь приходит фраза из Ремарка: «Фейерверк погас, нечего копаться в золе».

Стоит ли говорить, что такого рода «свободный современный диалог» не добавляет картине естественности и не избавляет от функциональной заданности. Пожалуй, эти огрехи не столь уже принципиальны, но за ними, как и за более существенными просчетами, видится недостаточная требовательность авторов к литературной ткани будущего фильма.

●

Но в чем же все-таки корень вопроса? По какой основной линии произошло расхождение логики жизни и логики ее художественного воплощения, коль скоро исходные точки были соотнесены верно?

Авторы фильма провели своих героев через цепь перипетий, связанных с общим для них делом. Провели и... поставили на этом точку (впрочем, напоминающую также восклицательный знак). А ставить точки — не в правилах жизни.

Обратимся еще раз к финалу картины, аккумулирующему в себе многие ее особенности и просчеты. Финал разворачивается в несколько этапов. Не успел затихнуть спор о судьбе Василева сада, как на райкоме выдвигается вопрос: кого представлять на соискание Государственной премии? Тут же выясняется, что секретаря райкома Жосу переводят в Республиканский совет колхозов, куда он приглашает работать и Андрея Барбу. Между тем Александра Тинкэ проводит в уже плодоносящем саду экскурсию для пионеров. Вслед за этим мы видим Андрея Барбу уже в новой должности, а занявший его место Дан тоже принимает экскурсантов — на этот раз иностранную делегацию. Наконец, следует сцена ярмарки, где все герои собираются вместе, радуются многоцветью плодов, собранных в пальметтном саду, и празднуют общую победу.

Такое нагромождение фанфарных звуков и чарующих глаз красок напоминает стилистику некоторых картин послевоенного десятилетия, в которых излюбленным местом действия были богатые колхозные ярмарки, а наиболее серьезной проблемой — распределение почестей и наград. Вряд ли в сегодняшней динамичной, быстро меняющейся жизни правомерна подобная парадная статика. Элементы парадности ощутимы и в изобразительном решении других, не только финальных, эпизодов. Это тем более удивляет, что фильм практически целиком снимался на природе и в реальных интерьерах и, значит, мог быть свободен от нарочитой красивости.

Но самое обидное, что в ключе той же холодной парадности решен образ секретаря райкома партии Жосу (В. Шалевич). Попытки актера «утеплить» этот характер не могут скрыть его функциональной заданности, отведенной ему роли «носителя истины в последней инстанции». В значительной мере это опять-таки является следствием авторского стремления заключить живой процесс в достаточно узкие рамки одного, пусть даже крупного, события, исчерпать этим событием живую динамику жизни, развивающейся через все новые и новые противоречия. Ну, создали герои свою заветную пальметту, а что дальше? Правда, нам дают понять, что большая наука разработала новую, еще более перспективную модель — так называемый лугосад, и даже сообщают, что Александра Тинкэ назначена директором первого в Молдавии сада такого типа. Но подобное продолжение фильма за его рамками носит скорее формально-информативный характер. Роман, как известно, кончается не в эпилоге, а там, где прерывается живая жизнь героев.

В картине только раз, да и то в виде дежурного довода оппонента, поставлен вопрос: «Если каждый гектар нового сада будет в десять раз урожайнее старого, что мы будем делать с фруктами? Кто соберет, перевезет, переработает четверть миллиона тонн?» О том, что это вопрос не праздный, могут наверняка сказать те, кто работает в сельском хозяйстве фруктовых районов. Авторы предпочли ограничить свой фильм положительным опытом строительства, полагая, что дальнейшая судьба сада и его создателей — это и впрямь что-то на тему «райских кущ». Конечно, при таком предположении оставалось только представить героев к высоким должностям и наградам.

Итак, новая картина молдавских кинематографистов не защищена, как видим, от упреков по части ее драматургической и режиссерской концепции, а также конкретных вопросов профессионального мастерства. В этом смысле она достаточно типична для работ молодых режиссеров. Но два взаимосвязанных обстоятельства сообщают ей иной, более высокий удельный вес. Прежде всего, в фильме,

несмотря на все просчеты, ощутима непридуманность проблематики, точность выбора героев и объекта, интерес авторов к серьезным и актуальным вопросам нашей жизни. Во-вторых, картина — как раз поэтому — заражает своим публицистическим духом, вызывает желание обсуждать и спорить.

Значение нового фильма отчетливо вырисовывается и на фоне общей ситуации, сложившейся в молдавском кинематографе, который в последние годы был занят преимущественно воссозданием первых послевоенных лет в истории своего народа. Обращение к современной теме, причем к ее наиболее «горячим» точкам — явление симптоматичное и обнадеживающее. Заявленные в фильме намерения и тенденции поэтому поучительны и для молдавского кино и для всего нашего кино, занятого исследованием актуальных проблем времени также. Картина «Корень жизни» несет в себе некоторые новые обнадеживающие тенденции, которые не могут остаться незамеченными, которые на новом и более высоком уровне должны быть развиты в творческом опыте всего нашего кинематографа.

*В. Шайкин*

# Земля для людей

Есть на свете слова, особенно близкие сердцу каждого,— мать, отец, земля, хлеб... Правда, в повседневной текучке дел мы нечасто вдумываемся в них и добираемся до их глубоких истоков. Как естественную необходимость воспринимаем и отца и мать в доме, и волнующееся пшеницей поле, и хлебные батоны и паляницы на столе. Но уже с первых дней хорошо понимаем: это — самое главное в жизни, потому что лежит в ее основе, без этого она вообще невозможна.

За что человек любит землю и работу на ней? Когда и как приходит эта любовь и насколько крепка она? Почему бывает радостно обрабатывать ее, засевать, собирать урожай? Наверное, все начинается с самых ранних дней жизни, с первых шагов босыми ногами по теплой от солнца тропинке возле дома, по влажной от росы траве, от впервые увиденных цветов и яблок на согнувшихся оземь ветках. От выкопанных своими руками и вымытых в бадье молодых картошин, то красных, то желто-белых, с шелушащейся кожурой, от только что снятого прямо с гряды душистого огурца. От теплого каравая, вынутого из печи и душисто дышащего под рукой, от крутых домашних баранок и плюшек.

От переливающейся зелеными волнами по весне и застывающей золотом к осени пшеницы, голубого неба над ней и леса вокруг — от всего вместе, от всех незабываемых ощущений и впечатлений твоего собственного открытия мира. А потом уже наступает ясное осознание человеком своего места в мире, понимание, что труд на земле не просто прекрасен, но и необходим людям. Он дает все то, без чего нельзя жить,— дает нам хлеб наш насущный.

А что такое хлеб?

Хлеб, говорят в народе,— это самый лучший труженик, самый храбрый воин, умный политик, даровитый дипломат, самый неотразимый агитатор. И сила его во всех этих смыслах с каждым годом возрастает, поскольку увеличивается население, растет потребление продуктов питания, а основную часть их составляют хлебные изделия — не только пшеничные и ржаные караваи, плюшки и калачи, но и различные крупы, макароны, печенья, пирожные и т. д. Однако и это не все: если взять мясо, молоко, яйца, даже рыбу прудовую, то ведь и они производятся на основе того же хлеба — более половины собираемого у нас в стране зерна расходуется в животноводстве. Таким образом, хлеб, в самом широком понимании слова, как растительный концентрат солнца, играет в жизни человека всеобъемлющую и незаменимую роль.

И не случайно к проблемам выращивания и правильного использования зерна у нас в стране с первых дней Советской власти было при-

ковано особое внимание. Когда однажды В. Д. Бонч-Бруевич спросил у В. И. Ленина, можно ли одним словом выразить то, за что в данный момент идет наиболее острая борьба, Владимир Ильич ответил: «Хлеб».

Конечно, вопрос о хлебе не стоит сейчас так, как в дни гражданской войны и в первые годы после нее. Сейчас колхозы и совхозы производят достаточно зерна на продовольственные нужды и порядочно на корм скоту и птице. Но в связи с постоянно растущим уровнем нашей жизни его требуется все больше и больше. Поэтому и сегодня мы не можем не думать о земле и хлебе, о том, как повышать и повышать с каждым годом ее плодородие и его сборы; ведь нас становится больше, а запросы наши — выше и разнообразнее, значит, и хлеба и других продуктов питания с полей, лугов, садов и ферм требуется все больше и они должны быть все разнообразнее, питательнее, вкуснее. И, естественно, мы не можем не делать для этого все, что в наших силах, что позволяют экономика страны и быстро увеличивающийся ее научно-технический арсенал.

На XXIV съезде партии была выдвинута задача исторической важности — органически соединить достижения научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйствования. А пять лет спустя XXV съезд как конкретную практическую цель, как план наметил производство в среднем за год пятилетки 215—220 миллионов тонн зерна! Об этом всего десятилетие назад можно было только мечтать.

И вот на июльском Пленуме ЦК КПСС этого года, рассмотревшем перспективы дальнейшего развития сельского хозяйства, Леонид Ильич Брежнев указал на необходимость е щ е у в е л и ч и т ь урожаи и валовые сборы зерновых культур. «...нам надо,— сказал он,— выходить на среднегодовой валовой сбор зерна в 1981—1985 гг. в размере 238—243 миллиона тонн, а в 1990 году довести его до одной тонны на человека в среднем по стране». Это небывало высокий показатель народного благосостояния.

Но, чтобы достичь его, надо сделать еще очень многое. И непосредственно на земле, и в отношении разъяснения, пропаганды того, что необходимо знать людям — не только работающим в поле, но и делающим для них машины, удобрения, перерабатывающим урожай и доводящим его до стола, строящим дома, оросительные системы, хранилища, фермы.

Огромен и сложен сейчас агропромышленный комплекс страны. И необозримо велик главный его цех — тот, что расположен под «голубой крышей»,— он занимает у нас почти 549 миллионов гектаров, а засеваемое поле — 225,5 миллиона гектаров. И везде — в северной тайге, у самого полярного круга и в горных долинах Тянь-Шаня, среди болот Полесья и сахалинских сопок — растут, колосятся хлеба. Наше хлебное поле можно окинуть взором разве что с космического корабля и то не сразу — оно раскинулось на 128 миллионах гектаров! Повсюду на нем — села, деревни, станицы, хутора, кишлаки, аулы, в которых живут его пахари, сеятели, хранители, его бесчисленные работники. И как же важно, чтобы каждый из них был мастером своего дела, знал его до тонкостей, умело владел доверенными ему машинами и разумом, сердцем любил землю и работу на ней.

Ведь не зря говорят: не тот пахарь хорош, который пашет, а тот, который любуется сделанным. Землю нельзя обмануть — она сразу отзывается на отношение к ней. Поэтому неоценимое значение приобретает любой принципиальный и доказательный разговор на эту тему, тем более если он ведется людьми, умудренными немалым крестьянским опытом, да еще с экрана, делающего слова и мысли особенно крупными, убедительными, усиливающего эмоциональное воздействие речи человека во много раз. Такую попытку — и сразу скажу, успешную — предприняла Украинская студия хроникально-документальных фильмов, сняв полнометражную цветную кинокартину «Слово о хлебе» [1].

Произведение это во многих отношениях примечательное, и появилось оно очень вовремя. Автор сценария В. Кузнецов и режиссер

[1] «Слово о хлебе». Автор сценария В. Кузнецов. Режиссер Г. Шкляревский. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1978.

*«Слово о хлебе».*

*Первый секретарь Полтавского обкома КП Украины Федор Тимофеевич Моргун*

Г. Шкляревский сняли фильм в виде своего рода переклички небольшой группы людей, давно и кровно связанных с землей, с работой на ней, отдавших ей не просто годы — жизнь. «Круглым столом» им служат само поле, село, неизменно составляющие в фильме дальний и близкий, поэтический и реальный фон. Итак, «Слово о хлебе» — это думы и размышления о хлебе.

Начинается фильм привычной картиной уборки урожая — широким полем, комбайнами на нем, потоком зерна, бьющего из выгрузного шнека, пшеничными барханами на току. И — как лирический запев — космонавт Петр Ильич Климук, молодой, обаятельный, стоит в пшенице и трогает ее, словно ребенка гладит по голове.

Еще бы: полет за далекую грань земли, и не один раз, не может не обострить восприятия всего, что зеленеет, растет на ней. «Космический полет,— говорит он, — это вершина огромной пирамиды труда, а начинается она с поля, опирается на него всем своим основанием и уходит в небо, достигает орбиты».

Космонавт неоднократно бывал на полях совхоза «Запорожский» Запорожской области. Вот и сейчас он там, а рядом — Владимир Максимович Воронин, комбайнер, звеньевой этого хозяйства. Звено его широко известно в стране небывало высокой выработкой на уборке урожая. Воронин, в котором ощутимы спокойствие и достоинство человека, любящего свое дело, говорит о хлебном поле: «Дождь — душа болит, жарко, засуха — опять душа болит, и только когда уберешь все, до последнего зерна...»

Они давно дружат по-настоящему — Воронин и Климук. Владимир Максимович бывал у космонавтов в Звездном городке.

— Вы знаете, что в первую очередь замечает космонавт, глядя на нашу планету из вселенского далека? — заметил как-то Петр Ильич. — Возделанные поля.

На орбите космонавты встречают друг друга хлебом-солью, как это принято на земле: в их сердцах ведь живет особое уважение к людям, работающим на полях. И хорошо, что авторы фильма сумели увидеть и показать эту искреннюю дружбу первопроходцев неба и земли, в которой столько истинного и поэтичного.

Слова Федора Трофимовича Моргуна, первого секретаря Полтавского обкома КП Украины, о том, чем для нас является хлеб и хлебное поле, как бы аккумулируют содержание фильма.

—Учить надо не пахать, а любить пахать,—

*«Слово о хлебе».*

*Комбайнер Владимир Воронин и космонавт Петр Климук на полях совхоза «Запорожский» Запорожской области*

фимович. И вспоминает историю о том, как, приехав на целину с Украины, он первым делом забил в землю «родительский яблоневый кол», который отец вручил ему на прощание. От него и пошел совхоз «Толбухинский», с каждым годом все больше стал набирать силы.

Рассказав эту историю, Федор Трофимович добавляет: очень важно, чтобы все отмеряли жизнь от своего «родительского кола», то есть свято хранили традиции крестьянского достоинства, чести, верности хлеборобскому делу, не оскорбляли землю нерадивой работой.

«Слово о хлебе» — картина, если так можно сказать, философская. И лирико-публицистическая. Стержень ее — морально-нравственная сторона самого важного в мире искусства — хлеборобского. Определяющая мысль в ней: хлеб просто, сам собой не дается, его нужно добыть большим трудом, выхаживать, как мать выхаживает ребенка. Хлеб — это мера нравственного отношения к жизни человека.

«Богатая у нас страна и добрая,— рассказывает с экрана актер Михаил Ульянов, который читает в фильме авторский текст, окрашивая его неповторимой интонацией личной заинтересованности. — Она всем предоставляет широкий простор для творческого проявления своих сил и способностей, но одни — невозможное делают возможным, а у других и возможное оказывается невозможным».

От чего это зависит?

И тут начинается в фильме жаркий разговор о ведении хозяйства на земле, о воспитании у всех высокого чувства ответственности за хорошую работу на ней, за получение должной отдачи от нее, о деловой активности и способности по-настоящему организовать дело, о повышении культуры производства. В разговоре принимают участие и первый секретарь Херсонского обкома КП Украины Иван Алексеевич Мозговой, и Тарас Иванович Панасенко, первый секретарь Ровенского обкома КП Украины, и механизатор Владимир Максимович Воронин, и первый секретарь Полтавского обкома КП Украины Федор Трофимович Моргун, и председатель колхоза имени Кирова Вознесенского района Николаевской области Николай Николаевич Рябошапка...

Ярким примером того, как умный коллективный труд быстро преображает все кругом, служит в фильме история села Щербани на Николаевщине. Это, в общем-то, в значительной мере история жизни и работы двадцать девятого по счету председателя колхоза имени Кирова Вознесенского района, когда-то одного из самых отстающих в области. В фильме эта те-

ма раскрывается в параллельном монтаже старой хроники и села Щербани такого, каким оно стало сегодня, с помощью самого Николая Николаевича Рябошапки, который рассказывает о том, что было и что стало, как-то обаятельно, с волнением, маскируемым легкой иронией, улыбаясь в пышные «буденновские» усы. Он сразу же после избрания «головой хозяйства» выступил перед колхозниками на собрании с обширным планом перестройки всей жизни села (мы видим эти старые хроникальные кадры), а люди не поверили ему, смеялись, задавали каверзные вопросы. В самом деле, могли ли они тогда, едва сводя концы с концами и в полеводстве, и в животноводстве, всерьез думать о строительстве вместо хат под соломой новых светлых, просторных каменных домов, магазинов, большой колхозной больницы, детского сада? Но прошло несколько лет — и всё это стало явью, все это мы воочию видим на экране: белостенные дома, магазин, больница, детский сад.

«Кроме резервов производства, есть резервы человеческой души»,— замечает председатель. Именно их-то ему и удалось раскрыть в коллизиях села Щербань.

И в этом хозяйстве далеко не все совершенно. Но люди видят трудности и стараются их преодолеть. Вот Николай Николаевич с горечью признается: «За семьдесят седьмой год мы сработали с убытком — это очень стыдно. И для меня, как председателя, и для всех колхозников. В чем причина?»

Причин, конечно, много. И контроль со стороны специалистов ослаб, особенно над работой кадров среднего звена, и заинтересованность в хорошей работе кое-где упала, и засуха оказалась сильней обычной...

Да, и в век научно-технической революции хлеб все равно дается людям трудно, так что могут быть и такие осложнения, когда все машины, удобрения и орошения не спасут хозяйство от срывов. И тут важнее важного, чтобы люди, работающие на тракторах, комбайнах, дождевальных установках — везде, на всех участках огромного производства, действовали со знанием дела, чтобы управление их работой было конкретным и четким.

Авторы фильма и те, кому они дали в нем слово, не случайно заостряют внимание на принципах руководства людьми в поле: урожай в конечном счете определяет именно тот работник, кто непосредственно пашет, сеет, ухаживает за растениями. Проконтролировать каждый его шаг со стороны невозможно, он сам прежде всего должен быть кровно заинтересован в том, чтобы вырастить максимальный урожай и полностью, без потерь, убрать его. Отсюда — особая эффективность звеньевой системы организации труда, оплаты его за конечный результат.

«Самое трудное в работе руководителя — своевременно принять правильное решение», — замечает первый секретарь Херсонского обкома партии И. А. Мозговой. И он прав: в земледелии обстановка быстро меняется, поэтому от тех, кто управляет производством, требуется особая оперативность. И в то же время все решения, даже самые скорые, должны быть глубоко продуманы, научно обоснованы, иначе возможны ошибки, которые исправить потом крайне трудно.

«Сила любого руководителя — прежде всего в поддержке со стороны людей»,— определяет главную задачу руководства Ф. Т. Моргун. И это — тоже так, тоже выверено годами.

Председатель крымского колхоза имени Крупской Валентин Иванович Черфас приводит в фильме цифры урожаев, которые собирает хозяйство; например, в прошлом году здесь получили по 54 центнера зерна и по 1800 центнеров кормовой свеклы с гектара. Такого уровня без высокой культуры земледелия, конечно же, не достигнешь. А ведь культура поля, как писал еще К. А. Тимирязев, всегда шла рука об руку с культурой человека. Сейчас уровень наших знаний о жизни растений и почвы так высок, что позволяет поднять и всю работу в поле как никогда высоко. И не где-нибудь, в избранном колхозе, а повсюду, в каждом хозяйстве. Но надо еще многое сделать, чтобы знания превратились в умение, чтобы ими систематически овладевали все, работающие на земле, чтобы все становились не только мастерами своего дела, но и от души любили его. А это уже проблема обучения и

воспитания молодого земледельца, вернее, основательной перестройки и улучшения школьного и послешкольного обучения и воспитания крестьянских детей.

Дмитрий Константинович Моторный, председатель колхоза имени Кирова Белозерского района Херсонской области, Герой Социалистического Труда, прямо указал на это: «Мы еще слишком мало пропагандируем красоту крестьянского труда».

В фильме — в развитие этой проблемы — дана очень достоверная, живая сцена в школе колхоза. Выпускникам задали вопрос: «Что бы вы сделали в селе, если бы стали председателем колхоза?» Вопрос, что и говорить, трудный, с «подвохом», но ребята отвечают охотно, подробно.

Девушка: заасфальтировала бы дорогу, построила новый Дом культуры, новый магазин, посадила парк, а в нем устроила танцплощадку...

Парень: дома построил бы другие, лучше, баню новую, вообще изменил бы условия отдыха...

Вот так! Никто не сказал о производстве. А один юноша так прямо и заявил: «Ведь мы ни разу не видели, как плуг пашет!» Это живя-то в деревне! Раньше необходимость, материальные недостатки, заставляли юношу, а то и подростка с ранних лет ехать в поле на работу с отцом. Теперь такой нужды нет, проблема становится социальной и нравственной.

Все больше молодежи сейчас остается в родном селе. Но это — только начало, первый шаг по нелегкой дороге к полю. Только самый первый! К сожалению, это еще не везде понимают.

Дума о хлебе — всегда дума о человеке, и не только о том человеке, который хлеб выращивает, но и о том, кто его потребляет,— говорят авторы фильма. Они показывают нам в фильме добрых, сильных, духовно богатых людей с их интересными, выстраданными раздумьями, рожденными жизнью, опытом,— о насущных заботах хлеборобов, о том, как сделать наши поля более плодородными, урожайными, о нравственном отношении к хлебу. Портреты этих людей запоминаются.

Но, думается, подход к рассмотрению проблемы в фильме мог бы быть гораздо шире и глубже, если бы авторы коснулись основных направлений научно-технического прогресса в земледелии. Что имеется в виду? Например, в фильме говорится о механизации производства и использовании техники, мы слышим и видим беседу с механизаторами на полевом стане, которую метко, раскованно, с юмором ведет первый секретарь Херсонского обкома партии Иван Алексеевич Мозговой. Он упрекает бригадира в запущенности полевого стана — разве таким он должен быть? Разве нельзя его благоустроить, посадить деревья, вырыть новый колодец, сделать твердое покрытие на площадке для установки машин?.. Эпизод живой, достоверный, наглядный. Но что же представляет собой сейчас комплексная механизация работ на хлебном поле? К ней ведь шли столько лет! Что дало, что может дать успешное решение этой проблемы? И каковы здесь недоработки? Хотя бы на примере одного хозяйства или района... Об этом фильм говорит мало, а как хорошо, как полезно было бы сказать с экрана об этой важнейшей стороне дела более подробно, а главное, более аналитично и наглядно.

В картине даются примеры очень высоких урожаев, скажем, в том же крымском колхозе имени Крупской, о котором я уже упоминал. Нетрудно догадаться, что получены такие результаты на поливных землях, хотя об этом прямо и не говорится. А почему бы не сказать или даже не показать эти поля и то, как на них собирается такой небывалый урожай? Рассказать и о проблеме мелиорации, где она необходима, а где не приносит должного эффекта?

Раньше была в ходу такая поговорка: «Родит не земля, а небо». И правда, когда не было средств и возможностей заслониться ни от знойного ветра, ни от почвенной засухи, ни от палящего солнца, ни от избытка влаги, именно эти природные факторы прежде всего определяли величину урожая. И, следовательно, результаты труда земледельца теснейшим образом, непосредственно зависели от материнских сил самой земли: как ни старайся, природа-матушка повернет по-своему. Теперь — совсем другое дело. Так как же не показать это? Что может быть убедительнее таких кардинальных перемен? Как было не сказать об этом, тем

более в таком авторитетном кругу собеседников, каких авторы фильма пригласили для экранного размышления о «вкусе хлеба», о цене хлеба.

Конечно, всех вопросов, касающихся повышения продуктивности поля, решить или даже затронуть в одном фильме невозможно. Авторы фильма «Слово о хлебе» сосредоточивают свое внимание на проблеме личной ответственности и личного уважения к хлебу каждого, кто его собирает и кто его потребляет,— на проблеме нашей общей ответственности за наш хлеб и нашу землю. И все же разговор в фильме мог коснуться и других вопросов, некоторые из которых я назвал. Это еще более наполнило бы картину сегодняшним звучанием, ритмами, голосом самой жизни.

Английский писатель-фантаст Герберт Уэллс, побывав у В. И. Ленина в 1920 году, написал в своей книге «Россия во мгле», что марксистская теория подвела русских коммунистов, внушив им, что после революции в России будет и новое небо и новая земля, и что, если бы это сбылось, революция действительно означала бы переворот в судьбах человечества. Владимир Ильич подчеркнул эти, как и многие другие, мысли Уэллса, показавшиеся ему весьма знаменательными. Писатель не поверил в электрификацию, в социалистическое преобразование жизни в России, хотя процессы эти тогда уже начинались, уже шли. Масштабы его ошибок теперь всем хорошо известны. Не мог он поверить и в то, что разительно изменятся и само небо и земля, изменяется не только для людей — для всего живого. И тут он, разумеется, тоже ошибся очень серьезно.

Мы теперь сами учимся создавать для посевов свое, нужное нам «небо», давать им, когда надо, и дождь, и туман, и даже солнце, если иметь в виду закрытый грунт. Со временем оно, это искусственное солнце, несомненно, выйдет и наружу, на широкий полевой простор.

И земля тоже меняется на глазах, растут ее материнские силы. Когда раньше она родила по 40—50 центнеров ячменя на гектаре? И не где-нибудь на благодатных кубанских черноземах, а без всяких черноземов — под Москвой, Владимиром, Костромой? Никогда. Сейчас — родит. И на больших площадях, и ежегодно, независимо от погоды. Иногда урожай чуть выше, иногда чуть ниже. И только. И будет давать еще больше: известны сборы зерна пшеницы, кукурузы, сорго более 100 центнеров с гектара! Жизнь сама убеждает: такое хлебное поле — в наших руках. Только это поле — трудное.

И кинематографисты могут сделать для поля очень многое, приблизить его к нам, чтобы мы могли лучше вглядеться в него, понять, полюбить. В самом деле, кто может ярче показать человека и его дело, целое хозяйство и его опыт, неповторимый поиск и его результаты, чем кинокамера? Ведь дело обстоит так: что бы мы в жизни ни изучали, какие бы достижения науки и техники ни «внедряли» в производство или в быт, за что бы ни ратовали, начинать надо с человеческого сердца.

Да, хлеб имеет особый запах — поля, солнца, дождя, ветра — всего, чем богата, чем дышит природа. Но есть в нем и другой — наш, человеческий дух, рабочий запах натруженных ладоней: ведь земля — только мать его, а отец — наш труд. Хлеб несет его и вбирает его силу и тогда, когда идет в рост и выметывает колос, когда наливает зерно и ложится на хедер комбайна, и тогда, когда течет мучными потоками с мельниц на конвейеры хлебных заводов и сходит с них румяными, поджаристыми паляницами, булками, калачами. Когда, наконец, приходит в каждый дом, на каждый стол.

Вот почему так важно, чтобы появлялось больше хороших рассказов, очерков, поэтических повествований, кинокартин о тех, кто выращивает хлеб. Они необходимы, как и сам хлеб. Этого требует сама жизнь, само дело, в котором не может и не должно быть посторонних и равнодушных,— причастны к нему мы все в одинаковой степени.

*Станислав Шаталин*

# Запас прочности

*Продолжая дискуссию о «производственном фильме», начатую статьей Г. Кулагина «Человек на работе», мы публикуем статью известного советского экономиста, члена-корреспондента Академии наук СССР Станислава Сергеевича Шаталина «Запас прочности». Автор высказывает в ней спорную, но интересную и оригинальную точку зрения на художественное отображение на экране человека на производстве и проблем советской экономики. Дискуссия будет продолжена в «ИК» в № 1 за 1979 год.*

Термин «производственный фильм» давно уже обрел у нас права гражданства. Картин, относящихся к этому жанру или, вернее, тематическому разделу кинематографа, поскольку про производство и его людей снимают и кинокомедии, и киномелодрамы, и кинорепортажи (разве что кинотрагедий не помню), — таких картин становится все больше. Сказывается, несомненно, все возрастающая потребность общества в художественном, образном осмыслении самой «базисной» области приложения человеческих сил. Этот социальный заказ воспринят искусством. И надо сказать со всей ответственностью: лучшие произведения «производственной темы» движутся в освоении сложной действительности по поступательной — в смысле идейном и в смысле художественном, вторгаясь во все большие глубины, обнажая пласт за пластом, все многосторонней исследуя жизнь, создавая объемные, крупные человеческие фигуры.

Замечу еще одно: кинопроизведения, которые в последние годы были в центре внимания публики и общественности, сильны тем, что они чутко воспринимают и выражают пафос времени, «работают» именно в том русле, куда ведет нас стратегическое направление «главного удара».

«Сила и эффективность социалистического соревнования на нынешнем этапе, — говорил Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев в Комсомольске-на-Амуре, — не в отдельных, пусть даже высоких достижениях и рекордах, а в том, чтобы каждый коллектив работал без отстающих, четко и слаженно». В этом — категорическое требование эпохи. И, по моим наблюдениям, наш кинематограф всячески стремится внушить массам людей сознание именно этой повелительной потребности, диктуемой временем. Внушить неодолимое стремление на всех уровнях бороться с тем, что на декабрьском (1977 г.) Пленуме ЦК КПСС было определено как самая общая причина имеющихся у нас трудностей, недостаточно последовательного выполнения плановыми и хозяйственными органами, объединениями и предприятиями решений XXV съезда партии о повышении эффективности и качества.

И все же в отношении критики и широкой публики к кинопроизведениям интересующей нас темы все еще заметны застарелые «ножницы». Признаем честно: авторы статей и рецензий куда серьезней и уважительней воспринимают каждую новую попытку кинематографистов ввести своих героев в цех или лабораторию, нежели зрители, вышедшие из

Начало дискуссии о «производственном фильме» см.: «ИК», 1978, № 11.

цеха или лаборатории, чтобы войти в кинотеатр. Дело тут, на мой взгляд, не только в нередких ошибках экрана — неверных деталях, неточных посылках, хотя все это значительно усиливает скепсис аудитории: мы ведь очень не любим приблизительности, расплывчатости, а уж тем более самоуверенной неправды в разговоре о том, что хорошо знаем. Но корень недоверия части зрителей к «производственным фильмам», как мне кажется, лежит гораздо глубже.

Я менее всего заслуживаю упрека в недооценке важности и актуальности для современного человека проблем семьи и брака. Не могу сказать, что равнодушен и к вопросам, связанным с досугом, с миром наших увлечений. Но, конечно же, наиболее острый интерес у подавляющего большинства взрослых и дееспособных людей вызывает все-таки та часть жизни, что мы называем «работой». В стенах своего завода, конторы, института мы проводим лучшие часы суток и лучшие годы жизни. Наше дело, а можно выразиться и возвышеннее — наша созидательная деятельность требует все больших и больших физических напряжений, интеллектуальных нагрузок, эмоциональных затрат.

А если мы столько души отдаем своему главному делу, то и в фильмах, спектаклях, книгах, естественно, ищем сравнимый накал страстей, большие чувства и глубокие мысли. Это верно, что зрители — в основной своей массе — народ великодушный и отзывчивый. Мы способны простить авторам фильма многое, если идейный и нравственный потенциал произведения достаточно высок, если он вызывает у нас ответный отклик, будоражит и волнует. Но вот чего киноаудитория не прощает — так это бескрылости, поверхностности. Потому что зрители — народ требовательный и пристрастный...

Перед нами три новых «производственных фильма»; «Обратная связь» («Ленфильм»), «Собственное мнение» («Мосфильм»), «Приди в долину винограда» («Грузия-фильм»). На их примере мне и хотелось бы поговорить о новом этапе в развитии этого тематического направления. Считая каждую из взятых картин достаточно законченной образной системой, я хочу поразмышлять о принципах их построения, об эффективности этих систем и надежности их элементов. А рассматривать каждую из лент, как мне кажется, нужно на трех уровнях. Характеры героев. Конструкции сюжетов. Замыслы создателей.

Но почему же все-таки за такой непривычный труд принимается ученый-экономист?

**Причина первая.** Попробуем взять за правило следующий тезис: чем выше уровень развития общества, тем больше тяготеет оно к самопознанию. Так, наше первое в мире общество зрелого социализма щедро и широко вкладывает средства в разработку и углубление двух методов самоисследования: науку и искусство. Наука (в данном случае — экономика) стремится объяснить закономерности производства материальных ценностей. Искусство (в его составе и кинематограф) пытается постичь принципы формирования ценностей духовных. И то и другое — в конечном счете — работает на человека, для человека, во имя человека.

С этой точки зрения экономист и кинематографист — коллеги, равно старающиеся внести свой вклад в социальный прогресс. А нередко не только коллеги, но и соперники. (Вспомним хотя бы бурную дискуссию о «физиках» и «лириках».) Стало быть, мы в состоянии нелицеприятно судить о труде друг друга. Пусть суждения эти не всегда достаточно тонки и точны, все же в первом приближении нам по плечу оценить масштаб как достижений, так и просчетов в сопредельной области. Что мы с вами и делаем на каждом шагу. Экономисты — когда выходят из кинозала или закрывают свежий номер журнала. Художники — выходя из магазина или складывая газету с очередным отчетом Центрального статистического управления.

Пусть же не смущает нас пристальность и ревнивость наших перекрестных взглядов. Взаимный интерес непременно нас взаимно и обогатит. В приятной надежде увидеть сценаристов, режиссеров, актеров, вникающими хотя бы в популярные издания по экономике, я и пускаюсь в свой кинокритический рейд.

**Причина вторая.** Деятели искусства частенько признаются — без стеснения и даже с обаятельной улыбкой, — что в школе манкировали уроками математики. Представители точных наук ныне уже крайне редко бравируют пренебрежительным взглядом на изучение изящной словесности. Парадокс, полагаю, не особенно опасный. В основе — вещи вполне естественные. Почти в каждом из нас с детства сформировалось уважение к художественной культуре. Более того, многие, в том числе и я, верят в могущество образного творчества, в особую силу влияния его на людей, в способность делать мир прекраснее и справедливее. Причем, как это часто бывает с верующими, мы ждем от нашего божества скорого, решительного и эффективного вмешательства в жизнь, а если оно не происходит, то недоумеваем и даже обижаемся. Говорят, режиссеры нередко получают письма наивные и искренние: «Вот вы сняли такой замечательный фильм, где все друг друга любят и уважают, так почему же я обманута?..» Мне не хочется смеяться над авторами подобных посланий. Хоть и в иной, чем они, степени, но я тоже уповаю на воспитательную магию искусства. И когда кинематограф бьет мимо цели или стреляет вместо свинца пластилином, тоже хочется написать в редакцию. Сегодня есть такая возможность. И простите моим заметкам некоторую запальчивость и горячность — причина вторая в моем небезразличии к кино.

**Причина третья.** Об этих фильмах будут еще долго и много говорить и писать. В самом деле, картины «Обратная связь», «Собственное мнение» и «Приди в долину винограда», каждая на свой лад, экспериментальны. Не станем утверждать: «там не ступала нога кинематографиста», но с уверенностью скажем, что авторы этих лент уж во всяком случае продвинулись несколько дальше своих предшественников.

Все три фильма ставят, казалось бы, вопросы сугубо нравственные. Они противопоставляют честность и приспособленчество, человечность и антигуманность, рутину и новации. Но делается это на материале острозлободневном, узнаваемом и впрямую связанном с проблемами экономики. Темы весьма близкие значатся и в планах научных исследований. Эффективность капиталовложений, о чем идет речь в «Обратной связи», ритмизация и поиск резервов в промышленном производстве, что обсуждают герои «Собственного мнения», интенсификация сельского хозяйства путем орошения земель, чему посвящена лента «Приди в долину винограда», — все это находится сейчас на стрежне экономической науки.

Таков дополнительный, третий, повод к тому, чтобы человек моей специальности обратился к анализу названных художественных фильмов. Искусство вторглось на территорию, прежде ему незнакомую, и нам, ее хозяевам или по крайней мере постоянным арендаторам, стоит приглядеться: с какой целью к нам явились нежданные визитеры. Не затопчут ли они ухоженных исследовательских полей или, напротив, помогут нам вспахать их глубже, а то и провести новые борозды?

## ДЕВЯТЬ ГЕРОЕВ

Человек — мера всех вещей. Сказано верно и емко. Но особенно очевидна оптимальность «человеческого эталона» тогда, когда речь идет об искусстве, о воссоздании или, точнее, повторении им самого человека.

Потому и начинаю именно с действующих лиц фильмов. Но прежде — одна существенная оговорка. Актера, который играет исключительно благородных и высоконравственных личностей, публика обычно боготворит, от того же, кому постоянно достаются роли негодяев и мерзавцев, могут отвернуться и друзья детства. Таков один из самых поразительных феноменов в массовом восприятии искусства — отождествление персонажей и исполнителей.

Автор в этом смысле — не исключение, ему тоже кажется, что, например, Нурков из «Обратной связи» рожден с лицом и глазами Михаила Ульянова. А, скажем, Нурков, сыгранный на сцене театра «Современник» Олегом Табаковым, — просто другой человек, имею-

щий опять-таки вполне определенную внешность, манеры, взгляды на жизнь. И совпадение фамилий, похожесть ситуаций, в которых оказались эти однофамильцы, даже одинаковые слова, произносимые ими, все это, как ни убеждай себя в обратном, воспринимается как... забавная случайность. Словом, в сознании пишущего о кино экономиста произошло некое слияние киногероев и киноактеров. Наверно, виной тому профессиональное мастерство и одаренность последних, а также точность режиссерского выбора. И я буду говорить о героях трех фильмов как о реальных людях. К игре исполнителей как таковой мы обращаться не станем — за редкими исключениями, когда существо дела будет достаточно наглядным и доступным даже для непрофессионального критика. А начну с «Обратной связи».

**Нурков — Михаил Ульянов.** Человек незаурядной судьбы. Начинал рабочим, из бригадира бетонщиков, одним прыжком перемахнув целую лестницу, сразу стал начальником строительного управления — вместо 15 подчиненных в одночасье их у него стало 600. Ко времени действия фильма он — управляющий строительным трестом, возводящим в городе Новогуринске грандиозный химический комбинат. На этом посту Игнат Максимович Нурков оказался после смерти своего предшественника Малунцева.

Малунцева мы не видим на экране ни разу, но о нем много говорят. И все только хорошее. Малунцев — превосходный строитель, замечательный инженер и руководитель, человек принципиальный и авторитетный для всех, начиная от рабочего и кончая секретарем обкома партии, его, как утверждают, сам начальник главка побаивался... Вскользь упоминают, правда, что и за Малунцевым числились компромиссы, но сразу же добавляют, что он не заходил за ту незримую черту, которую переступать нельзя, и умел поворачивать события, когда они вели в тупик.

Оставим в стороне некоторую «голубизну» этого образа, напоминающую древнее правило: «О мертвых или... или...», доверимся авторам фильма. Тем более что Малунцев отбрасывает тень своего величия на Нуркова и некоторых других персонажей картины. Игнат Максимович был любимцем и «правой рукой» Малунцева, тот его и возвысил из бригадиров в начальники. Надо думать, дело тут не в прихоти Малунцева, а в его уважении к деловым и личным качествам Нуркова. Высокого мнения о новом управляющем и многие другие герои картины. Секретарь парткома треста Артюшкин, человек отнюдь не наивный, говорит так: «Нурков — это человек, который всегда прав... Он видел всегда дальше меня ходов на десять». А идейный противник управляющего, секретарь горкома партии Сакулин, признается ему самому. «Да, ты мощный человек... Силища! Сильней, к примеру, меня».

Спрашивается: естественно ли, разумно ли было выдвижение Нуркова на столь ответственный пост? Похоже, что да. Между тем некоторые персонажи фильма в этом сомневаются. Почему — не объяснено. Но сомнения всячески подчеркиваются, иначе и вовсе невозможно будет поверить, что Игнат Нурков — циник, способный принести государству значительный вред ради своих карьерных интересов.

В чем же обвиняют Нуркова?

Историю его и он сам, и его противники излагают похоже, только выводы делают разные. Оставшись после смерти Малунцева «исполняющим обязанности», Нурков столкнулся с огромными трудностями. Он не обладал и малой толикой малунцевского влияния; то, для чего его предшественнику достаточно было снять телефонную трубку, требовало от Игната Максимовича недели усилий. Секретарши в главке все еще путали его отчество. Штаб Малунцева — сработавшиеся с ним, выращенные им отличные специалисты — отвернулся от Нуркова, да еще и поносил его на всех перекрестках. Стройка стала испытывать острую нужду в механизмах и материалах, которые отдавали на другие объекты, и Нурков понял: в таких условиях сдать комбинат к плановому сроку он не сможет. А в это время секретарь обкома партии по строительству Окунев настоятельно требовал, чтобы

трест, возглавленный Нурковым, принял повышенные обязательства. И Нурков понял, что только в этом случае сможет рассчитывать на усиленную помощь обкома в получении ресурсов. И — принял обязательство досрочно пустить комбинат с тем, чтобы... завершить стройку в срок. Странно? Неизбежно...

Однако надо было сделать все-таки вид, что обязательство — не «липа». И тогда Нурков «ловко подменил» (оговорюсь сразу, что в правдоподобие такой подмены трудно поверить, но принимаю это как условие «игры», как данность в системе фильма) досрочный пуск *всего* предприятия пуском лишь *одной* из трех технологических «ниток» комбината. Причем оказывается, что решение это принесет немедленную выгоду в шесть миллионов рублей, однако вызовет значительное замедление темпов строительства и, как следствие, — потерю двадцати миллионов рублей.

Тут я хочу подчеркнуть: коллизия, положенная в основу «Обратной связи», очень злободневна, ибо она раскрывает причинно-следственные связи серьезных недостатков в функционировании нашего хозяйственного организма, прежде всего — в капитальном строительстве. На эти недостатки неоднократно указывалось в партийных документах, говорилось о них и на декабрьском (1977 г.) Пленуме ЦК партии. «Все еще узким местом — и это было видно из сегодняшних ваших выступлений, товарищи, — является несвоевременный ввод промышленных предприятий и незавершенность строительства, — сказал Л. И. Брежнев на совещании первых секретарей крайкомов и обкомов КПСС Дальнего Востока. — Я уже по этому вопросу не раз высказывался. Хочу повторить: решение этого вопроса — дело первостепенной важности». И авторам фильма делает честь их гражданственная и художническая зоркость, истинно партийная отвага, острая беспощадность в критике явлений, которые, к сожалению, наносят нам урон и в сфере экономической, и в сфере социальной, и в сфере нравственной. Против этих пороков и сражается с открытым забралом «Обратная связь».

Но вот какие возникли у меня тут простые вопросы. Хотел ли Нурков, чтобы его утвердили в должности? Конечно. Он сам говорит своей противнице, экономисту Вязниковой, что не желал зачеркивать себя в угоду ей и всему остальному «штабу Малунцева». Но что же здесь плохого? Ровным счетом ничего. Не будем ханжами, людям свойственно стремиться к высокому и ответственному положению. Главное, чтобы они того заслуживали. А Нурков — такой, каким его лепит Ульянов, — заслуживает, это совершенно очевидно. Какую цель преследовал он, принимая встречное обязательство? Вполне определенную: привлечь внимание к нуждам стройки, чтобы в срок дать очень нужную стране продукцию. В кабинете первого секретаря обкома он откровенно заявляет: «Малунцев мог сдать комбинат в срок — я не могу. Поэтому и взял нереальное обязательство. Я виноват. Но хочу заметить, что, если бы я так не поступил, сегодня не могло идти речи ни о каком пуске. А так, по крайней мере, есть выбор — либо одна «нитка» досрочно, либо весь комбинат в срок». И никто — в рамках фильма — Нуркову не возразил, никто не сказал, что он — намеренно или нет — искажает реальную картину. Значит, Нурков верно интерпретирует действительную хозяйственную ситуацию. Красивый ли он выбрал путь? Скажем прямо: нет. Но ведь не Нурков же создавал эту ситуацию, в нее он поставлен другими, так что его решение, как это ни парадоксально, продиктовано... здравым смыслом.

Нурков виноват. Он пошел на обман. Это несомненно. Однако дело-то тут прежде всего не в чьей-либо субъективной вине, а в объективно существующей проблеме неправильностей, сложившихся в организации и ходе капитального строительства, неправильностей, против которых постоянно и упорно борется партия.

Что же касается субъективной стороны дела, то фильм изо всех сил старается представить Нуркова *главным* виновником всей новогуринской истории. А так ли это на самом деле? Разве не Окунев, секретарь обко-

ма по строительству, мастер показухи и тонкой демагогии, был подлинным творцом нурковской «инициативы»? Разве, по сути, не он в своей жажде хорошо выглядеть «наверху» инспирировал «авантюру» начальника строительства со встречным обязательством? На мой взгляд, события, развернувшиеся в «Обратной связи», убеждают именно в этом.

И конечно же, едва ли не главным аргументом в оценке Нуркова становится мощный талант Михаила Ульянова. Воплощенный им Нурков покоряет своей внутренней силой, уверенностью в своей «виновной правоте», убеждает нас в том, что у него в сложившихся условиях, попросту говоря, не было другого выхода, коль скоро он взялся построить комбинат.

Авторы сосредоточивают на Нуркове много внимания. Это и понятно. Другие фигуры фильма (кроме Вязниковой) есть не что иное, как персонифицированные мнения в споре. Нурков же — опять-таки в большой мере «по вине» Ульянова — личность. И личность неоднозначная. Нам все время с экрана предлагают, пусть и не впрямую, но достаточно явно, решить для себя: честен Нурков или не честен? Дилемма сильная. Но вполне ли она закономерна в ситуации фильма? Не уверен. Я бы сказал так: Нурков честен постольку, поскольку честно делает дело, не щадя себя и других, применяя, как в бою, хитрость и уловку. Конечно же, многие сочтут, что я не прав, и будут вслед за Сакулиным и его единомышленниками доказывать: подобные средства в достижении цели недопустимы.

Согласен. Цель и средства в силу причин, столь резко и смело вскрытых кинематографистами, вошли у Нуркова в острое противоречие. Именно потому он и потерпел крах. Но разве лучше было бы, как предлагает Сакулин в откровенном разговоре с Нурковым, просто категорически сказать «нет»? В плане нравственном — да: и руки остались бы чистыми, и совесть спокойной. А комбинат? Он (как происходит в наши дни чаще, чем хотелось бы) строился бы потихоньку-полегоньку лет двадцать. Полагаю, это тоже не выход, хотя конфликт между долгом и нравственным чувством, в который нередко приходится вступать хозяйственным лидерам, фильм вскрывает точно.

Хочу, чтобы читатель понял меня правильно: Сакулин совершенно прав, утверждая, что, кроме объективной, не зависящей от нас реальности, есть л и ч н а я позиция человека, его представления о принципах, о чести. И хотя положение, в котором оказался Нурков, зависело не от него, в его воле (по крайней мере, в большой степени) было избрать другой путь.

Однако при этом Сакулин обнаруживает и свою кардинальную, на мой взгляд, слабость: отрицая путь Нуркова, считая его аморальным, он не противопоставляет ему конструктивной альтернативы. Не предлагает взамен свой — и результативный, и праведный — путь. Оттеняя таким образом, вопреки желанию авторов фильма, реализм Нуркова, инвариантность его практической позиции....

Повторяю, Нурков — во всяком случае в исполнении Михаила Ульянова — показался мне человеком привлекательным, бесспорно смелым и умным, искренним и, поистине, видящим на много ходов вперед. Каждый раз, когда он появляется на экране, ты с неослабным вниманием следишь за его словами, жестами, взглядом. В ульяновского Нуркова веришь. Лично я узнаю в нем черты знакомых мне, действующих в реальной жизни его коллег.

Так в картине замечаешь некие «ножницы» между намерениями авторов и впечатлениями, которые складываются у зрителя. Александр Гельман и Виктор Трегубович, как уже говорилось, вопреки делу своих собственных рук — концепции и реалиям фильма,— чернят Нуркова, дабы превратить его в главный отрицательный персонаж. Но у них это не очень-то получается. Логика обстоятельств, созданных авторами, и логика характера, вырубленного Михаилом Ульяновым, оказываются сильнее.

Но, может, так и задумано? Может, авторы нас таким приемом вызывают на размышления? Если так — все в порядке. Цель достигнута, хотя мне и не очень нравятся ис-

пользованные для этого средства. Ясно одно: противоречие, с которым трагически сталкивается Нурков, в высшей степени злободневно.

**Сакулин — Олег Янковский.** Вот, по мнению авторов, человек истинно преданный делу, гармонически сочетающий в себе качества деловые и этические, антипод Нуркова. Одаренный и опытный, хотя и сравнительно молодой партийный работник, он приезжает в Новогуринск, где по рекомендации обкома партии его избирают первым секретарем горкома. Кажется, Леониду Александровичу Сакулину, благо он строитель по образованию и профессии, прежде всего надо бы вникнуть, и поглубже, в дела главной стройки города. Но получается иначе. О ходе строительства он узнает не по собственной инициативе, не на основе предпринятого им исследования. На истинное положение дел ему раскрывает глаза старший экономист треста Вязникова.

Сама по себе эта ситуация представляется мне маловероятной, но я готов ее пока принять. Смущает другое — к а к все происходит. Организационный пленум вновь избранного городского комитета партии, где выдвигают первым секретарем Сакулина. И вдруг встает и требует слова женщина. Ей буквально затыкают рот, поливают ее грязью. Она справедливо указывает на нарушение партийной демократии и публично спрашивает Нуркова: почему при жизни Малунцева он был категорическим противником досрочного пуска комбината, а, сев в кресло управляющего, превратился чуть ли не в инициатора этой авантюристической затеи?

Как мог бы отреагировать Сакулин на все происходящее? По-разному, но только не так, как он это сделал в фильме. Допускаю, что во время выборов ему было бы неловко настаивать на том, чтобы коммунистку Вязникову выслушали. Но уже утром следующего дня он — если он таков, каким его нам представляют, — немедленно постарался бы разобраться, где зарыта собака. И, кстати, заинтересоваться, в чем причина радикальной перемены в позиции Нуркова. Но Леонид Александрович даже и не подумал об этом. Более того, когда Вязникова сама явилась к нему в горком с расчетами и выкладками, он попытался от нее отделаться. Но, к счастью, в этом не преуспел — Вязникова добилась столь важной для нее беседы.

А дальше непоследовательность Сакулина становится... последовательной. Сакулин, каким он только что раскрылся, «отфутболил» бы расчеты Вязниковой, скажем, Нуркову, а он, напротив, не только внимательно ознакомился с ними, но и дал расчеты на научную экспертизу. Более того, оказался настолько демократичным, чуждым духу ложной престижности, что поздно вечером отправился к Вязниковой домой. И впредь Сакулин предстает перед нами то таким, то этаким. Например, он потребовал, чтобы Нурков и Артюшкин вместе с ним поехали в обком разбираться в существе дела, отменять досрочный пуск одной «нитки», а когда они игнорировали его указание и не явились к сроку, то один в обком не поехал, вернулся в горком не солоно хлебавши. А в финале картины? Вот Лоншаков, первый секретарь обкома, объявляет членам бюро Новогуринского горкома, что, хотя Сакулин прав, что, хотя он действовал с истинно партийной принципиальностью, в Москве все же, в силу сложившихся обстоятельств, принято решение форсировать вариант Нуркова, а не Сакулина, — пускать одну «нитку». И Сакулин смиряется, приняв это как данность. Да, конечно, нас стараются убедить, что реальная ситуация — необратима и потому такой вариант — меньшее зло. Однако экономические обоснования этого решения звучат не слишком убедительно — во всяком случае для «экономического» уха. А Сакулин — он ведь выказал себя хорошим экономистом!..

И все-таки секретарь горкома — нам это ясно дают понять — олицетворяет собою для авторов положительное начало. В чем же оно состоит, какую точку зрения Сакулин отстаивает?

Он, как уже говорилось, констатирует экономическую невыгодность варианта, избранного Окуневым и Нурковым, и требует, чтобы был отменен досрочный пуск одной «нитки», а вместо этого, пусть с опозданием, пущен

весь комбинат. Слабость, неактивность такой позиции для меня лично очевидна. Где же здесь конструктивный путь? Во-первых, секретарь горкома даже не попытался исследовать, каким образом стройка оказалась в такой кризисной ситуации с материально-техническим снабжением, что фактически зашла в тупик. Во-вторых, он не задался вопросом, отчего даже содействие строительного отдела обкома не помогло. А в-третьих, что важнее всего, он не искал рычагов, кои могли бы перевернуть дело с головы на ноги, не поставил вопрос: чем практически горком партии в силах помочь тресту?

Не кажется ли вам, что это плохо согласуется с принципами работы профессионального партийного работника?

Мне самому постоянно приходится сотрудничать, беседовать, обсуждать крупные и не очень крупные хозяйственные проблемы с партийными деятелями разного уровня. Большинство их сейчас сочетают глубокую экономическую эрудицию со знанием человеческой души. Разумеется, среди них есть более и менее талантливые, более и менее масштабно, остро мыслящие личности, но я не знаю ни одного, кто оставил бы вне поля своего зрения, к примеру, инцидент, подобный тому, что произошел при избрании Сакулина. Это просто непрофессионально. И если бы действие фильма в этой части развивалось бы более последовательно и жизнеподобно — я говорю о том, что Сакулин мог без особых усилий не принимать Вязникову еще месяц, другой, — то картина и вовсе не состоялась бы. Потому что состоялся бы пуск первой и пока единственной «нитки», а значит, не было бы предмета для столь долгих споров. И Сакулин был бы справедливо наказан — он не появился бы на экране.

**Вязникова — Людмила Гурченко.** Еще в предыдущем фильме, снятом по сценарию А. Гельмана, в «Премии», я заметил, что без скромной, но дотошной женщины-экономиста, которую там сыграла Н. Ургант, без ее выкладок и цифр, героям пришлось бы туго. И когда в самом начале картины «Обратная связь» на экране появилась разгневанная Маргарита Илларионовна Вязникова, в прошлом начальник планового отдела треста, а ныне старший экономист, я понял: сейчас она начнет открывать им глаза! Сейчас она достанет тетрадку с расчетами! И она достала целую папку... Возникает естественный вопрос: а что, все остальные считать не умеют? Что, руководители треста, директор будущего комбината, работники горкома и обкома, сотрудники министерства, специалисты планирующих органов с методикой оценки эффективности капиталовложений не знакомы?..

Легенда утверждает, что гуси спасли Рим — услышали поступь врагов и загоготали. Так ведь это случилось оттого, что часовые спали. Вязникова пытается спасти миллионы рублей. Кто же при этом спал? Впрочем, это уже относится не к характеру Вязниковой, хотя такое повторение сюжетного хода и наводит на мысль, что, по мнению драматурга, мужчины в наш. век всеобщей феминизации отучились думать, считать, прогнозировать, а способны только принимать решения. Но поговорим о самой этой женщине. Она вызывает симпатию своим бесстрашием — не побоялась пойти наперекор только что назначенному Нуркову и была понижена в должности. Но это ее не сломило. Она отважно идет в зал заседания горкома партии, куда ее не приглашали, выслушивает ехиднейшие намеки на свои отношения с Малунцевым, пробивается к Сакулину...

Что же руководит ее поступками? Желание отомстить Нуркову за свое понижение? Нет, наверное. Во всяком случае это для нее не самое важное. Иначе она ни за что не пришла бы к своему противнику накануне решающего заседания бюро горкома, чтобы просить Игната Максимовича переменить точку зрения. Значит, ею движет стремление удержать товарищей от значительной ошибки, в результате которой будут пущены на ветер народные деньги? Да, конечно. Она с искренней болью рассказывает Сакулину о том, как прекрасно начиналась эта стройка при Малунцеве, как предусмотрительно, комплексно, системно пытался бывший управляющий решить поставленную перед его трестом задачу. Но, может быть, есть еще побудительный мотив действий Вязниковой — ее неутихающая любовь к Малунцеву, верность его

памяти? Я склонен думать, что и это так. Значит, по-видимому, в одном направлении действуют здесь три силы, сливаясь в единую равнодействующую, поскольку они не особенно противоречат друг другу. Но главная, конечно, — это преданность делу. Делу жизни ее любимого.

Позволю себе утверждать, что при всем своем темпераменте, прямоте и решительности Маргарита Илларионовна так далеко не зашла бы, не стала бы добиваться своего с такой, можно сказать, фанатичностью, если бы ее и покойного управляющего связывали только служебные отношения. Недаром рядом с нею в этой борьбе нет никого больше — по крайней мере на первом и довольно длительном этапе, — хоть и упоминается в фильме о целом «штабе Малунцева». Думаю, с точки зрения психологии — именно психологии женской! — эта мотивировка поведения Вязниковой убедительна и точна.

Получается, что судьба комбината всесоюзного значения в большой мере зависит от отношений между двумя людьми. Воистину любовь — одна из могущественнейших сил, «правящих миром». И разумеется, искусству непротивопоказано взять ее себе в союзники и тогда, когда оно пытается внедряться в проблемы экономические. И все-таки, и все-таки... Не слишком ли большой упор сделан в картине на романические факторы?

Впрочем, я готов принять подобные «правила игры». Тем более что в «Обратной связи», в отличие от многих лент, интимная линия прочерчена тонко и с чувством меры, без неуклюжих попыток развлечь зрителя. Авторы фильма верят в свою аудиторию, знают, что для нее интеллектуальная борьба, сшибка идей, движение мысли не менее увлекательны, чем пресловутые «поцелуи в диафрагму».

Что же касается Маргариты Вязниковой, то эта женщина приковывает к себе зрительское внимание в любом кадре и в любой ситуации. Очевидно, здесь дело не только в драматургическом наполнении роли, но и в редкостном обаянии актрисы.

**Петров — Владимир Меньшов.** Главный герой «Собственного мнения», ученый, пришедший на помощь предприятию, не мог оставить меня равнодушным. Пусть он психолог, а не экономист, но, внедряясь со своими знаниями и идеями в сферу промышленного производства, пытаясь наладить ритмичную и упорядоченную деятельность крупного цеха крупного завода, Михаил Петрович Петров решает и экономическую задачу. Да и человек он заметный: социальный, активный, решительный, со своеобразным обаянием. Петров производит, несомненно, впечатление человека, пришедшего в науку не случайно. Он всерьез относится к социальной миссии ученого, сознавая меру личной ответственности, решительно отстаивая собственное мнение — то самое, которое дало название картине.

Однако, говорят, рыбаки всегда придираются к рыбакам на экране, шахтеры критикуют киношахтеров. Я не исключение. И хочу посетовать на недостатки коллеги-ученого в фильме, которые — что, впрочем, не такая уж и редкость — есть прямое продолжение его достоинств. Активность и общительность Петрова оборачиваются бесцеремонностью, склонностью поучать всех и каждого; решительность и быстрота реакции превращаются в лихой кавалерийский галоп по заводу и его проблемам, в некоторую «аллюрность» поступков даже сугубо личных; убежденность в своей правоте базируется на отсутствии сомнений, вернее, на отсутствии привычки сомневаться.

Михаил Петрович учит директора завода Басова, секретаря парткома Константинова, начальника цеха Прокопенко, начальника отдела кадров Людмилу Ивановну, любимую девушку Таню и многих других. Конечно, профессиональное изучение психологии дает молодому человеку много, но ведь это все же не ядерная физика, в которой понимают толк лишь несколько тысяч человек в стране. Здесь-то речь идет о людях, об их взаимоотношениях, и маловероятно, чтобы все подряд — руководители большого предприятия и рядовые рабочие, пожилые мужчины и молоденькие девушки — ничего в том не смыслили. И уж во всяком случае, профессионализм психолога предполагает тактичное, ненавязчивое, деликатное изложение научных рекомендаций, а не дидактично-приказные интонации. К директору завода наш герой обращается на «ты», пожилой женщи-

не — начальнику отдела кадров говорит: «Ну, во-первых, вы — женщина неглупая...», подвыпившему собеседнику в ресторане запросто объясняет, почему от того ушла жена...

Михаил Петрович — человек решительный. Он с ходу определяет, кто в чем не прав, без тени нравственных мучений требует снять с должности начальника цеха, молодого и незаурядного инженера, молниеносно обретает любовь, бывшему жениху своей любимой ставит синяк под глазом (правда, и сам получает такой же), а у будущей тещи, нежданно обнаружившей его поутру в своем доме, притом в постели с дочерью, требует молока к завтраку... Когда Петров уже складывает вещи, чтобы уезжать в Москву, ему предлагают остаться на заводе и возглавить лабораторию. И он, не распаковывая чемодан, тотчас отправляется вместо вокзала к своей Татьяне, с которой уже простился, на постоянное место жительства. Скорее забавно, чем правдиво. Еще чуть-чуть, и получилась бы комедия. Что и говорить, в жизни бывает все. Однако здесь такого «всего» вполне достаточно, чтобы чуточку усомниться в «полном служебном соответствии» нашего социального психолога...

Михаил Петрович не знает сомнений. А ведь без этого попросту немыслим серьезный ученый. Нас уверяют, что Петров — настоящий исследователь, что его выводы глубоки и верны, но нелегкого процесса размышлений мы не ощущаем. В социальной же науке нужно быть особенно предусмотрительным, рассмотреть все допустимые варианты решения, тысячу раз взвесить возможные последствия. А наш психолог не только предсказывает судьбы, подобно оракулу, но и предрекает, когда и как долго, с точностью до минут, в цехе будет простаивать конвейер, если не снимут с работы начальника. Впрочем, Петров ссылается на то, что его прогноз «просчитали на машинах заводские программисты». Вот это интересно! Как же Петров, зная технологию обработки металлов на уровне фрезеровщика в далеком прошлом, имея даже о психологическом климате в цехе весьма туманное представление (что очевидно из его выступления в парткоме), не обладая данными о техническом состоянии оборудования, не оперируя расчетами вероятной производительности труда рабочих при запуске новой серии продукции, — как мог он выработать необходимые параметры и составить программу для ЭВМ, чтобы получить такие результаты?!

Вместе с Петровым на завод приезжает социолог Ольга Андреевна Бурцева. Она, по мнению авторов, почти антипод Петрову, истинному ученому, полагающему свою функцию не только в исследовании и рекомендациях, но и в активном вторжении в жизнь обследуемого коллектива. Главный грех Бурцевой — излишняя «осторожность» и уклончивость в выводах. Возможно, это и так. Но реплики этой героине достались такие, что к ним стоит прислушаться. «Поймите, Константинов, мы собираем данные. Потом их нужно обработать, и только после этого мы можем дать вам рекомендации и анализ»,— говорит она секретарю парткома. Когда же тот начинает ее торопить, она парирует просто и скромно: «А если мы в чем-то ошиблись? Я привыкла отвечать за свое дело». И вызывает мое полное сочувствие.

**Прокопенко — Евгений Карельских.** С этим человеком происходит на экране вопиющая, на мой взгляд, несправедливость. Мало того, что авторы картины, сценарист Валентин Черных и режиссер Юлий Карасик, время от времени принуждают своего героя произносить слова и совершать поступки, противоречащие логике и правде этого образа. Его, молодого, энергичного, образованного, болеющего за свое дело, а главное, мыслящего категориями современной науки управления, Петров требует освободить от должности. Между тем именно Прокопенко, единственный из персонажей всех трех фильмов, излагает верный тезис, который позволяет рассматривать производство как с и с т е м у.

«У меня сложный цех, — заявляет он, — технология все время меняется... А здесь привыкли раскачиваться. Здесь все всех знают — я тебя, ты меня... Можно ли допустить, чтобы сложнейшая технология зависела от настроения диспетчера Марии Семеновны, которая накануне поругалась с мужем... У меня в цехе 960 человек и у каждого свои дела, свои проблемы, свои сложности. Я просто не могу под-

страиваться под каждого... Я должен вытянуть цех, и я его вытяну...».

Именно эта концепция воспринимается как криминал психологами, которых именно по его инициативе пригласили на завод. В результате они стали противниками — Прокопенко запретил социологам продолжать опросы, считая, что они дезорганизуют работу, а Петров потребовал низложить начальника цеха, утверждая, что его стиль руководства порочно сказывается на деятельности всего завода.

Однако, товарищи, прав-то не ученый, а инженер-практик! Цех — это система, и чем более система инвариантна к своим деталям, независима от них, тем она прочнее и эффективнее. Технология действительно не может зависеть от Марии Семеновны и не должна. Но для вывода, что человек, так мыслящий и с таких позиций руководящий системой, равнодушен к человеку, нет никаких оснований. И в самом деле, авторы почти никак не конкретизируют свои — простите, Петрова — обвинения по адресу Прокопенко. В его цехе на 960 работников 77 пустующих мест, причем в условиях, когда в городе только что открылся другой крупный завод, — это цифра отнюдь не велика! Начальник потребовал от пожилой работницы, чтобы она осваивала более сложные операции, а работница пригрозила уходом — он прав. Начальник сделал замечание подчиненному, а тот обиделся и демонстративно не стал принимать решение, в результате чего простаивал конвейер,— плох подчиненный.

Вот таковы прокопенковские грехи. Все прочее — из области вымыслов, ни художественно, ни научно не подтвержденных. Прокопенко, дескать, не хочет разделять ответственность. В доказательство нам показывают, как Прокопенко на диспетчерском совещании дает очередные указания на день, при этом назначая ответственными за определенные участки своих подчиненных. Но разве это не разделение ответственности?.. И вообще такой порок — нонсенс для руководителя, который строит свое подразделение как систему. Системность подхода в данном случае невозможна без разделения ответственности, без оптимальной нагрузки на каждую ячейку этой структуры.

Короче говоря, правда образа перевесила некоторую предвзятость авторов. История с Прокопенко заставляет думать, что главное здесь — не проблема человеколюбия, а проблема выбора и организации рациональной системы. И это не только не противоречит пользе человечества в целом и каждого из людей в отдельности, но, напротив, предполагает таковую пользу — предполагает не как результат «гуманизма» конкретного руководителя, а как итог правильной расстановки сил. Иначе мы неизбежно окажемся в плену у случайностей: пришел в цех добрый начальник — и наступила полная благодать. Сменил его не такой добрый — в воздухе нависла черная туча. Причем же здесь научно обоснованная организация труда? Нет, научно организованная система производства предполагает такие отношения, при которых независимо от душевных свойств отдельных руководителей каждый работающий должен испытывать удовлетворение.

Мне могут возразить, что я, мол, рисую картину идеальную, далекую от реальности, что, если бы дело обстояло именно так, не было бы почвы для множества реальных конфликтов, проникающих далеко за пределы одного предприятия или учреждения.

Верно. Есть конфликты. Есть скверные начальники. Есть такие социальные организмы, где моральный климат и итог труда сотен людей зависят от прихоти случая. Все так. Но ведь и Прокопенко, и Петров, и, значит, создатели фильма говорят о научно обоснованном, прогрессивном подходе к проблемам управления. То есть они призывают нас вообразить гармоничную производственно-общественную структуру, где взаимосвязи между людьми были бы разумно организованными, где стремление к пользе общего дела естественно предполагало бы уважение к каждому честно выполняющему свои обязанности человеку.

Мне показались вполне справедливыми слова директора завода Басова, сказанные им Петрову в финале: «Он (Прокопенко) мне дорог. Я скряга. Я слишком много в него вложил, чтобы отдать кому-нибудь другому. Наоборот, мы его повысим, сделаем, например, главным технологом. Не получается с людьми, будет

с машинами работать». Тут Басов немножко лукавит — главный технолог тоже работает с людьми.

**Олимпиада — Нина Ургант.** Этот характер и задуман, и выполнен весьма изящно и тонко. Немолодая уже женщина работает на цеховом инструментальном складе и работает весело, артистично, по-хозяйски. У нее все под рукой, рабочие не тратят лишней минуты, чтобы получить инструмент. А у ее сменщицы — постоянные очереди. Как же так, ведь эта работа вроде бы не требует особого таланта? Взял резец с полки, протянул в окошко: «Следующий!»

Вот тут ученые быстро обнаружили причину этого странного явления и точно ее квалифицировали.

Олимпиада — опытный, знающий работник, из года в год она честно делала свое скромное дело и оставалась незамеченной. А ей хотелось уважения, обычного уважения. И тогда она нарочно все запутала, разложила инструмент на складе не по инструкции, а по одной ей известному порядку. Вот напарница и мучается... Придумать такое (я говорю о героине, а не об авторах фильма) может лишь человек с обостренным самолюбием, личность незаурядная, хоть и не очень высоконравственная. Она всюду верна себе, и можно только пожалеть, что последовательности, проявленной в создании этой небольшой по объему роли, не хватило на иные крупные образы. Если же некоторая противоречивость, разностилье, алогичность характеров представляются кому-то единственным плодотворным путем к многозначности, рельефности, глубине, то персонаж Нины Ургант наглядно доказывает, что это не совсем так. Во всяком случае, не всегда так.

**Важа — Георгий Шенгелая.** У меня сложилось ощущение, что режиссер Георгий Шенгелая, поставивший фильм «Приди в долину винограда» по сценарию, который написан им в соавторстве с Ревазом Инанишвили, и сыгравший главную роль в картине, делал каждое из трех этих дел с огромной любовью, чем вполне искупаются некоторые просчеты и упущения. Начальник строительного управления Важа в его исполнении — натура деятельная, цельная и яркая.

Вдумаемся в ситуацию. В долину виноградников, на древнюю, обожженную солнцем и политую обильным потом, плодоносящую землю приходят строители. Они собираются проложить здесь канал, который оросит виноградники Кахетии, позволит колхозникам получать невиданные прежде урожаи. Но трасса должна пройти по участкам, на которых испокон веку трудились люди, а значит, придется снести жилые дома, переселить часть местных жителей на другие территории. Экономически эта идея чрезвычайно плодотворна. Но представьте себе психологию грузинских виноградарей, с их необыкновенной преданностью земле отцов, с их культом родного дома — и вы поймете, как трудно, как больно уходить им с насиженных мест. Они жили разумно и счастливо, пока не пришли в их селение строители — эти «люди со стороны» — и не нарушили исконный порядок их жизни.

И дело не только в снесенных бульдозером милых стенах, не только в вырванных экскаватором из каменистой почвы виноградных лозах и срубленных под корень плодовых деревьях. Дело еще и в том, что их край наводнили собою молодые парни, которым, казалось бы, здесь ничто не дорого, от которых можно ждать разора и поношения, которые и к людям способны отнестись так же жестоко, как к домам... Фильм не сглаживает острых углов. Мы видим, как местные юноши, не знавшие раньше, что такое обеденный перерыв в страдную пору, часами играют на бильярде; как честно трудившийся прежде колхозник принимается строить близ будущего канала парники, чтобы торговать помидорами на базаре по восемь рублей за килограмм; как бывалый шофер самосвала соблазняет доверчивую молодую девушку, обещая на ней жениться, и исчезает к тому моменту, когда к нему приезжает жена с ребенком...

В масштабе большой стройки эти драмы вроде бы не так существенны, в масштабе крохотного грузинского селения — ужасны. Как же ведет себя при этом главный «человек со стороны» — Важа? Оказывается, он, разрушитель традиций, обнаруживает мудрую терпимость, понимание людей, сочувствие к ним большее, чем иные местные охранители обычаев. Началь-

ник стройуправления деловит, но не агрессивен, он заставляет людей подчиняться своей воле, но не унижает их, он отказывается следовать чужим привычкам и взглядам, но при этом их уважает.

Семья Отиашвили воспротивилась разрушению своего дома, не захотела поселиться на время у соседей, потребовала, чтобы сначала им построили новый дом. Жена гневно кричит: «Я ваших экскаваторов не боюсь! Черните меня, как хотите!» Даже председатель колхоза, склонный, по-видимому, снисходительно относиться к людям, которые на этой земле «сорок лет, как волы, работали», и тот говорит Важе, что он портит людей, «танцуя под дудку Отиашвили». А Важа улыбается, переводит разговор на другое и поступает по-своему: отдает распоряжение строить дом для Отиашвили. И одерживает нравственную победу: Шакро Отиашвили сам приходит к нему и говорит, что совесть не позволяет им стоять на дороге у большой и полезной для людей стройки.

Герою Шенгелая веришь. Веришь, что он осознанно, понимая неизбежность смены вех, служит новому, с грустью думая иногда о прелести и мудрости старого. Веришь, что он проводит по шестнадцать часов в сутки на стройке и что для него это не подвиг, а естественная, единственно возможная форма бытия. Веришь, что он и инженер очень знающий, — и не потому, между прочим, что он время от времени произносит загадочные слова про сечение труб и какие-то заслонки и лично занимается распределением самосвалов. Начальника прекрасно понимают подчиненные, и канал в конце концов наполняется водой к нужному сроку. А когда Важа приходит в день пуска на виноградник к старому Сесике, который столько раз настойчиво приглашал начальника разделить с ним хлеб-соль, приходит вместе со всей семьей, отказавшись от пышного угощения у председателя колхоза и прямо на земле расстелив газету, празднует здесь свою и общую победу — этому тоже веришь.

Они поднимают стаканы с чистым, молодым, родным вином, и Важа говорит: «Наконец, мы можем посидеть и спокойно поговорить по душам». И Сесика вторит ему: «А как же? Нельзя без этого, нельзя. Надо потолковать и о плохом, и о хорошем. Будьте здоровы! Будьте счастливы...» И я, зритель, думаю в этот момент: вот оно, истинное, гармоничное соотношение труда и праздника, бурного ритма жизни и душевного покоя, врывающегося в наше бытие нового и бережно донесенных до нас славных народных традиций.

**Бочо — Гурам Пирцхалава.** Георгий Шенгелая делал картину с любовью к своим героям, но одновременно и с трезвым, серьезным взглядом на них. Мне не очень нравится введенная в ткань киноленты история про шофера Бочо и восемнадцатилетнюю Товлу. Здесь есть все атрибуты подобного рода историй: девушка не проходит по конкурсу в университет; поселившийся в ее доме парень устраивает её работать, входит в доверие к родителям, соблазняет их дочь, обещает жениться и трусливо исчезает, а оскорбленная в лучших чувствах девушка пытается наложить на себя руки...

Впрочем, даже тривиальная эта история строится в фильме с чувством меры и вкусом. Видимо, режиссер Георгий Шенгелая пытался исправить неточности сценариста Георгия Шенгелая. В образе Бочо это ему, во всяком случае, удалось. Парень не похож на банального подонка. Он не «профессорский сынок», как бывает в большинстве таких экранных назидательных мелодрам, а водитель самосвала. И водитель толковый. Он добр и внимателен, искренне желает помочь чем-то людям, приютившим его, старается отплатить добром за добро. Он уважает обычаи и мастерски ведет грузинское застолье, восхищая своим искусством окружающих. Он прекрасно поет, впрочем, в Грузии все прекрасно поют. Он горяч и чуточку хвастлив, особенно после обильных возлияний, но кто из молодых не становится немножко фанфароном в этаком состоянии? И беда — я говорю о случившемся между Бочо и Товлой — происходит именно после совместного застолья. Вольно же было ее матери отправлять девушку покататься на самосвале с пьяным!

Авторы картины используют достаточно трафаретную фабулу, чтобы сказать: вот неплохой вроде бы парень, труженик и весельчак, совершает в определенных условиях непорядочный

поступок. Значит, в нем, внешне вполне симпатичном человеке, изначально существовала некая нравственная червоточина. А стало быть, люди, в особенности отцы и матери взрослых дочерей, будьте бдительны! Что ж, такая мысль небесполезна...

**Эка — Софико Чиаурели.** Каждая встреча с удивительной грузинской актрисой Софико Чиаурели доставляет нам искреннее удовольствие. Ее тонкое, филигранное мастерство, ее способность к глубокому перевоплощению, просто ее женское обаяние восхищают всех, кто любит кино. В моей памяти многие ее экранные роли: в фильмах «Хевсурская баллада», «Тепло твоих рук», «Мелодии Верийского квартала»...

Но вот она — жена начальника строительства, мать двух прелестных детей. Мы радуемся новой встрече с Софико Чиаурели. И... расстраиваемся. Актрисе там попросту нечего играть. Чем больше экранного времени ей отводится, тем очевидней драматургическая скудость роли. Ну поругивает она вечно занятого мужа за невнимание к детям, ну иронизирует по поводу того, что в день пуска его наперебой уговаривают выпить стакан вина, ну беседует с соседкой о том, как трудно съездить за продуктами, если муж с утра пораньше отправляется на стройку... И что? Конечно, Софико Чиаурели сыграла и эту роль весьма профессионально, но боюсь, что создатели фильма в чем-то ошиблись, пригласив ее сниматься. Была бы на ее месте менее значительная актриса — и роль жены начальника вошла бы в свое нормальное русло, делала бы скромное, почти незаметное, но в таком качестве нужное дело.

Некоторые из читателей и зрителей уверены, что экономика начинается там, где возникают цифры, проценты, рубли, что выражение «экономичное решение» применимо только к ситуациям, сугубо производственным. Между тем это, по-моему, не так. «Экономичность» стала в наши дни синонимом разумности, рациональности, эффективности вообще. Эталон «экономичности» можно поэтому прилагать и к выбору исполнителя: на второстепенную роль, например, приглашать актера, который будет достаточно выразителен и пластичен в этом образе, но не сместит акценты в фильме, не отвлечет внимание зрителей от главных героев. В данном случае, рискну сказать, выбор был «неэкономичен»...

Кстати, хорошо ли, что в титрах ленты «Приди в долину винограда» не обозначено кто кого играет? Возможно сплошным перечислением авторы хотели сказать, что здесь гораздо важнее ансамбль, чем сольные партии. Но я не уверен, что творческая общность в группе уменьшилась бы, если бы каждому участнику работы было воздано должное. Вот как «закольцовывается» наш разговор о разделении ответственности, о создании оптимальной производственно-социальной системы: ведь съемочная группа — тоже трудовой коллектив.

## ТРИ СЮЖЕТА

Против воли я, размышляя о героях трех картин, так или иначе затрагивал сюжеты этих лент. Точно так же, и разбирая построение фильмов, мне придется, видимо, говорить о замыслах их авторов. И все же будем придерживаться принятой структуры этих заметок...

Итак, начнем снова с «Обратной связи». Картина выстроена и снята так, что во время сеанса не отвернешься, не поговоришь с соседом, — смотришь, что называется, на едином дыхании. И это только подтверждает мое давнее убеждение, что и на материале экономическом, казалось бы, «сухом и скучном», можно создать действо, не уступающее по напряженности детективу. Проходящее рефреном через весь фильм табло с надписью «До пуска осталось... дней», где цифра с каждым разом все уменьшается, дает ощущение неумолимо бегущего времени и неотвратимо надвигающейся развязки всех событий. И мы в зале ждем этого момента, волнуясь и гадая, что же будет? Но, конечно, внимание наше приковывает не эта, тающая на глазах, цифра, а сами события.

Основной вопрос картины, на котором, как на испытательном стенде, проверяются едва ли не все действующие лица: нужно ли пускать лишь одну «нитку» комбината, отодвинув сдачу двух остальных на неопределенный срок,

или лучше подождать несколько месяцев и ввести в строй все предприятие? Вязникова, Сакулин, а впоследствии, пройдя долгий путь сомнений, Нурков, директор будущего комбината Кознаков, заведующий строительным отделом горкома Аблов и многие другие — за второй вариант. Секретарь обкома Окунев, парторг стройки Артюшкин, секретарь горкома Медведева, а в финале, после обсуждения этой проблемы в Москве, и первый секретарь обкома партии Лоншаков — за вариант первый. Титр «конец» появляется на экране перед пуском одной технологической линии.

В расчетах Вязниковой, взятых на вооружение Сакулиным, фигурируют две цифры: 6 миллионов рублей, которые принесет в виде готовой продукции досрочный пуск одной «нитки», и 20 миллионов рублей, которые будут утрачены в результате задержки с пуском двух других «ниток». Это — предпосылки сюжета, так сказать, рельсы, по которым катится «паровоз». Давайте бегло, без помощи даже арифмометра, просчитаем эту ситуацию. Во-первых, неясно, почему досрочный пуск одной «нитки» надолго отложит пуск других, как непонятно, впрочем, и то, какую продукцию должен давать этот гигант большой химии. Но допустим, что нам этого знать и не нужно — герои о том молчат, промолчим и мы. Во-вторых, как произошло, что эту продукцию за два месяца до досрочного пуска первой «нитки» (вначале мы видим на табло цифру «59»), за несколько месяцев до планового срока пуска всего комбината уже ждут двадцать предприятий. Конечно, в принципе так быть могло, ситуация реальная, но и не совсем обычная: построено два десятка заводов, а сырье и полуфабрикаты для них взять неоткуда. Значит, не стоило говорить о такой коллизии вскользь, между прочим прежде всего потому, что такая ошибка есть следствие порока в планировании и порока настолько серьезного и тревожного, что вся показуха в Новогуринске выглядит рядом с ним деталью. Коль скоро о детали мы узнаем подробно, то почему о целом остаемся в неведении?!

Третье и самое главное. Участники спора выбирают из двух зол меньшее, а соотношение цифр 20 и 6 понятно даже первокласснику. Стало быть, с точки зрения голого расчета — проблема не слишком сложная. Но в конце спора Лоншаков объясняет, что все не так просто, что продукцию этих двадцати предприятий ждут сотни других, а если и они не получат поставок, то беды станут неисчислимыми. Ну, положим, исчислимыми, хоть и действительно речь идет об очень больших цифрах. Но дело не в том, дело в принципе. Если убыток от досрочного пуска одной нитки в масштабе Новогуринска составит 4 миллионов, то, разойдясь по разветвленным цепочкам экономических связей, он не уменьшится, а многократно возрастет. Это же элементарно.

При выборе вариантов капиталовложений в нашей стране применяют норму их эффективности — 12 процентов в год (а в приведении на момент времени — 8 процентов, но это уже сложнее). Как же 6 миллионов при таких условиях через полгода или год компенсируют сумму в 20 миллионов или, пуще того, превысят ее? Короче: авторы с некоторой неуклюжестью выбрались из положения, в которое поставили себя сами. Полагаю, Александр Гельман, Виктор Трегубович и их товарищи советовались по этому поводу с кем-то из моих коллег. Было бы весьма интересно узнать, что же ответили им специалисты... Может, заодно и мне разъяснили бы, в чем здесь загвоздка?

Совсем иначе воспринимаешь другие мотивы сторонников досрочного пуска. Артюшкин выступает против «обмана» рабочих, которые изо всех сил стараются выполнить встречные обязательства. Но ему на это справедливо отвечают, что обманом-то как раз и станет досрочный пуск, а не решительный, пусть болезненный, но честный и верный поворот к разумному решению. Далее, Окунев саркастически спрашивает Нуркова, который в обкоме объективно излагает ситуацию, смотрит ли он телевизор. В том смысле, что про почин новогуринцев знает уже вся страна — как можно при этом давать «обратный ход»! Иными словами, речь идет о престиже — о престиже руководителей обкома, прежде всего самого Окунева, фанфарно рапортовавшего в Москву

насчет досрочного пуска комбината. Этот престиж неизбежно рухнет, если показуха будет разоблачена, погребая под собою карьеру очковтирателей. Да, так было и все еще бывает в жизни. И партия ведет с такими извращениями, с обманом беспощадную борьбу.

Повторю: авторы «Обратной связи» высказали подлинно партийную смелость, вскрыв средствами искусства механизм подобных махинаций, вредных для нашего общего дела и олицетворенных в фильме, конечно же, в образе секретаря обкома Окунева, демагога и карьериста, отлично — жестко и точно — сыгранного Кириллом Лавровым.

Характерна с точки зрения планово-экономических реальностей и «предзавязка» сюжета — коллизия со снабжением новогуринской стройки, которую не в силах был взять под контроль Нурков. К сожалению, ситуация нередкая. Причины? Вот что писал о них в «Правде» профессор Д. Валовой: «Логика эффективности подсказывает, что целесообразнее сознательно снять с плана, допустим, 5—10 процентов объектов, а оставшиеся 90—95 обеспечить всеми необходимыми ресурсами с необходимыми резервами и ввести их в срок. Вместо этого план материального обеспечения строительства нередко верстается с дефицитом по важнейшим видам материалов и других ресурсов. В результате всюду чего-нибудь немного не хватает. Тогда выбираются наиболее важные условно 10 процентов объектов, подбрасывают туда необходимые ресурсы, и начинается штурм, чтобы ввести их в действие по графику, а сроки окончания остальных 90 процентов многократно переносятся»[1].

В таких условиях, конечно же, от «веса» и влияния руководителей стройки, от их личных связей во многом зависит — попадет стройка в желанные «10 процентов» или нет. Вот почему «Малунцев мог», а свежеиспеченный управляющий Нурков — нет, оказался бессилен. Вот где корни «авантюры» Нуркова. Вот почему для помощи стройке не хватило даже влияния строительного отдела обкома партии.

[1] «Правда», 11 ноября 1977 г.

И все-таки, применительно к Новогуринску, я усматриваю в изображенной в фильме ситуации некоторую натяжку. Уж очень крупный объект — строительство комбината, чтобы не быть на постоянном контроле в самых высоких инстанциях — в Госплане, в министерстве. Могли ли при этом судьбы комбината зависеть лишь от одного обстоятельства — пробьется Маргарита Илларионовна Вязникова на прием к Сакулину или не пробьется? Об этом авторам стоило бы задуматься.

Любопытно было бы понять и еще одно: какую роль сыграл и какую должен был сыграть во всей новогуринской истории Лоншаков. Совершенно немыслимо, чтобы стройка, к которой приковано внимание всей страны, оказалась вне сферы пристального и постоянного внимания первого секретаря обкома, чтобы он полностью передоверил ее дела секретарю по строительству Окуневу. Да у Лоншакова ежеутренне лежала бы на столе сводка о ходе строительства комбината! Первый секретарь упрекает Окунева, что тот проглядел в Куркове авантюриста. Но ведь назначение нового управляющего трестом такого масштаба попросту не могло состояться без одобрения Лоншакова!

Первый секретарь несет полную и персональную ответственность за вскрытые Вязниковой и Сакулиным безобразия на стройке. И потому ни на гран не веришь фильму, когда Лоншаков, представительный и мощный, появляется на экране в роли эдакого «человека со стороны Олимпа», бесстрастно и беспристрастно выносящего верховный вердикт...

Словом, при всей смелости и новаторстве фильма сюжет его на иных участках покоится на песке, подобно рельсам, положенным не на шпалы. Езда по такому пути связана с риском. Я понимаю, конечно: авторы преследовали двуединую цель — раскрывая, исследуя и обличая острую экономическую, планово-управленческую коллизию, они одновременно поворачивали конфликт так, что обнажали в нем и серьезнейшие нравственные противоречия, чреватые опасностью «двойного сознания», ставя в связи с этим проблему личной ответственности работника любого

уровня за принятое им решение, за его линию. И на то, что драматург и режиссер при этом не смогли избежать некоторых натяжек в организации сюжета, можно бы и не очень пенять. Все дело — в степени натяжек. Думаю, что создатели «Обратной связи», делая весьма и весьма полезное, пионерское дело, ошиблись в предварительных расчетах, и произошло, как говорят математики, «накапливание ошибки».

Есть у меня серьезные претензии и к «сверхзадаче» ленты. Выше уже говорилось об инертности, пассивности, неконструктивности позиции Сакулина, который стал выразителем авторской точки зрения. Но дело не в одном лишь первом секретаре Новогуринского горкома, а и в фильме в целом.

Конечно же, неправомерно требовать от искусства, чтобы оно порадовало нас решением, которое еще не найдено в самой действительности, хотя над ним работают лучшие умы научной и практической экономики!

Однако я веду речь не о решении как таковом, а об активном стремлении героев к нему. Ведь искусство на то и искусство, чтобы, моделируя ситуации в своей собственной художественной системе, творить образы людей беспокойных, ищущих, мыслящих остро, смело и конструктивно. То есть современно. Мыслящих и действующих. В творческих муках, составляющих свою программу. Для меня лично — именно в этом пафос кинопроизведений, посвященных актуальнейшим и противоречивым явлениям жизни в сфере НТР. Ибо они прежде всего и должны будить беспокойную мысль зрителя!

К сожалению, в фильме «Обратная связь» таких героев — истинных героев времени — нет. В этом, по-моему, основной недостаток картины.

Столь подробно и пристрастно — быть может, излишне пристрастно — я веду речь об этой картине потому, что она очень интересна, злободневна, насыщена острым жизненным материалом. Несомненно, с точки зрения проблем, поднятых Александром Гельманом и Виктором Трегубовичем, их лента, несмотря на все просчеты и неточности, вырвалась вперед, в авангард кинематографа, посвященного важнейшим социально-экономическим реалиям, коллизиям, противоречиям, тенденциям времени.

Одно из главных достижений, закрепленных ныне в Конституции СССР, — превращение экономики нашей страны в единый народнохозяйственный комплекс, охватывающий все звенья общественного производства, распределения и обмена. Комплекс этот — динамическая, постоянно усложняющаяся система. Ее функционирование требует строжайшей пропорциональности в развитии всех звеньев, четкого взаимодействия, совершенствования планирования и управления хозяйствованием в масштабе всего общества. Требования эти первостепенно важны на всех уровнях нашего народного хозяйства: от Госплана до каждого предприятия и каждой стройки. Воплотить их в жизнь — задача очень высокой сложности. Необходимо учесть и привести в движение множество объективных и субъективных факторов. Об этом замечательно говорил на XVIII съезде ВЛКСМ товарищ Л. И. Брежнев: «...Эффективность и качество — понятия очень широкие. Они включают в себя и такие основополагающие элементы, как наиболее рациональное размещение производительных сил, совершенствование общегосударственного планирования, комплексный подход к решению крупных экономических проблем. В этом отношении партия, в том числе на декабрьском Пленуме ЦК прошлого года, поставила четкие задачи перед нашими государственными органами, включая Госплан и соответствующие министерства. Но очень многое зависит от каждого предприятия, каждого цеха и каждой бригады, каждого трудящегося».

Убежден, что фильм «Обратная связь» в этом плане чрезвычайно своевременен, он гражданственно смело вторгается в жизнь, художнически исследуя ее глубины, привлекая наше внимание к проблемам, существенно важным для общества, его острый критический пафос направлен против коренных недостатков нашего планирования и управления в экономике.

Фильм «Собственное мнение». Предпосылки

его сюжета кажутся мне вполне реалистичными. Действительно, социологи, социальные психологи, представители других общественных наук повернулись сейчас, что называется, лицом к практике. Трудно найти завод, фабрику, стройку, где не побывали бы в последние годы ученые, а многие крупные предприятия создали собственные исследовательские службы. И рекомендации, подобные тем, что выработал Петров, тоже даются, и к ним тоже прислушиваются, а сплошь и рядом следуют им от начала до конца. Все вроде бы так...

Но все и «не так». «Пришел, увидел, объяснил» — лозунг не для этой ситуации. Авторы картины потому, мне кажется, так расположены к Петрову, что им самим в их деле не чужды его методы. Я бы сказал, что лента эта снята по-репортерски лихо, но несколько легковесно. Петров поражает воображение немолодой работницы, пересказывая ей с важным видом сведения, почерпнутые им из ее личного дела, а нам смешно и грустно. Изображая психолога загадочно мудрым и всесильным, кинематографисты подрывают престиж науки, которая не числит среди своих методов пронзительно-проницательный взор. Право, не помешало бы истратить минуту, другую экранного времени на то, чтобы Бурцева объяснила Петрову, в чем суть ее сомнений и что она думает по поводу Прокопенко.

Зато можно бы легко пожертвовать временем, употребленным на показ голубых занавесочек в кабинете у парторга, драки между соперниками-женихами, нравов танцплощадки. Танцплощадок этих, по моим наблюдениям, почему-то не может избежать множество современных фильмов. Складывается впечатление, что это чуть ли не самое интересное и таинственное место для кинематографистов, вроде джунглей Амазонки. А запомнилась мне только превосходная сцена из картины «Начало», где действие на танцплощадке не становится этнографическим киноочерком, а ярко, талантливо, не банально раскрывает характеры героев.

К издержкам «репортерского стиля» ленты Валентина Черныха и Юлия Карасика я отнес бы, наверное, еще и некоторую лихость в изображении жизни. Все здесь легко и весело, и некогда вглядываться, надо бежать к следующему эпизоду. Олимпиада Елкина приходит утром домой с работы, застает чужого парня вместе с дочерью в постели и мирно садится с ними завтракать... Местные молодые люди решают отлупить чужака, который увел от одного из них девушку, и не в силах этого сделать... Секретарь парткома, в прошлом начальник цеха, рекомендовавший своего друга, молодого инженера, на крупный пост, прочитал доклад психолога и тотчас предлагает снять инженера с работы... Директор завода, пригласивший ученых, узнает, что они уезжают, отправляется в гостиницу к одному из них и за пять минут отговаривает его возвращаться в Москву... Все это, наверное, могло бы случиться, но, чтобы мы поверили авторам, они должны были бы серьезно обосновать подобные повороты сюжета. Этого не случилось. Замечу попутно, что фильм много проиграл в сравнении со сценарием, который был и глубже, и подробней, и психологически и логически обоснованней.

Я далек от мысли, что имею право учить кинематографистов, какую им избирать стилистику. Я только считаю, что стилистика должна соответствовать избранному жанру и теме. Говорите о науке — будьте доказательны, вот и вся моя точка зрения. Если бы я смотрел приключенческий фильм, то ничуть не возражал бы, чтобы тот же Владимир Меньшов на полном скаку порубил шашкой сотню своих врагов...

Если два предыдущих сюжета взволновали меня как профессионального экономиста, то история, рассказанная в фильме «Приди в долину винограда», затронула не только по этой причине. Мне много раз приходилось бывать в Грузии, у меня там много друзей, я люблю ее народ и его традиции, верю в его традиции, верю в его стремление к новым высотам. И авторам, Георгию Шенгелая и Ревазу Инанишвили, удалось, на мой взгляд, на всем пространстве фильма передать это стремление.

Речь идет о земле в долинах и о поддерживающих национальную культуру традициях. И то и другое высоко ценится грузинами.

Можно временно оставить в стороне эмоциональные соображения, а подойти к предпосылкам сюжета вполне рационально. Могут ли люди равнодушно отнестись к тому, что из-за строительства уйдут под воду их участки? Не могут. Они привыкли трудиться, не считая времени и сил, но превосходно вычисляя в уме возможный итог труда. Они знают, что бросаться такой плодородной почвой неразумно, и они, конечно же, должны в сомнениях и муках самостоятельно прийти к выводу: канал им выгоден.

Могут ли они быть безразличны к приходу в их село стольких приезжих строителей? Не могут. Они понимают, что такая масса чужаков угрожает традиционному укладу жизни, привычным порядкам. Но они постепенно и последовательно осознают, что вторжение нового внесет в их жизнь свежую струю, изменит ее в конце концов к лучшему.

Прекрасны и значительны кадры картины, когда берег с таким трудом построенного канала превращается как бы в один длинный и праздничный стол. И когда участники торжества искренно просят начальника стройки разделить с ними радость, мы понимаем: в его лице ликующие строители и колхозники приветствуют и того, кто провел сюда воду, и того, кто привел сюда людей.

Не все линии этой киноповести представляются мне одинаково убедительными и нужными. Сравнительно мало смысла, например, в эпизоде, происходящем в древней столице Кахетии. Я понимаю естественное желание режиссера показать зрителям всей страны уникальный памятник грузинской архитектуры, но совсем не обязательно было включать в фильм долгие пояснения экскурсовода. Менее интересна, чем другие эпизоды, и сцена совещания у министра, поскольку, как оказывается, ничего существенного там не решалось. Важа и сам знал, что нужно спешить изо всех сил, иначе засохнут саженцы винограда, а договориться с председателем колхоза о помощи мог и у себя в конторе; дополнительных же механизмов и рабочей силы, о чем просил Важа министра, мы в кадре что-то не увидели. Должно быть, их не получил и режиссер...

Но все мелкие недочеты, о которых я здесь говорю, — в сущности лишь результат моего пристрастия к этой ленте и ее создателям. А главное — в том, что картина кажется мне серьезной удачей грузинского кинематографа, новым доказательством того, что на студии «Грузия-фильм» умеют (хотя и делают это, ох, как не часто!) с присущей ей глубиной и своеобразным юмором поднимать вопросы серьезные и насущные для современного нашего общества.

●

Все три рассматриваемые здесь картины проникнуты пафосом борьбы нового со старым. По-разному, но вполне единодушно утверждают они необходимость ломки некоторых устоявшихся, но отживших представлений и взглядов. И с этой точки зрения замыслы авторов, их концепции системы ценностей чрезвычайно благородны и плодотворны.

Но пальму первенства в этом смысле я отдаю, несомненно, «Обратной связи». С партийной страстностью фильм этот отважно вторгается в ту сложную сферу нашей действительности, где реальные противоречия, весьма острые и болезненные, еще не решены. И вторгается на такую глубину, которой до «Обратной связи» никто еще не решался достичь. «Обратная связь» открыла принципиально новые формы вмешательства кино в жизнь. Это — настоящая разведка боем, глубокая разведка, притом на направлении главного удара. Поэтому я поддерживаю эту картину. Поэтому же я с таким пристрастием критиковал просчеты и потери «Обратной связи» — уверен, что от фильма, который пошел дальше всех в развитии темы (в том числе и других лент, проанализированных здесь), мы вправе и требовать больше всех!..

В усложнившемся мире взаимосвязей и взаимосцеплений, пересекающихся структур и прорастающих друг в друга систем, в мире современной социалистической экономики весьма трудно провести черту между формами нарождающимися и отмирающими. Тем важнее стремиться к этому, но тонко, продуманно, осознанно. Мудро сказал об этом в Отчетном

докладе XXV съезду нашей партии Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев: «Центральный Комитет против поспешных, необдуманных перестроек управленческой структуры, сложившихся методов хозяйствования. Не семь, как принято говорить, а восемь или даже десять раз нужно тут примерить, прежде чем отрезать. Но если уж мы примерили, если мы поняли, что непрерывно развивающемуся народному хозяйству стало тесно в рамках существующего хозяйственного механизма, то его надо решительно совершенствовать» [2].

В экономике сегодня, как в искусстве, как и во всей жизни, борьба не утихает, но это не этакое различимое «на глазок» противоречие черного и белого, а конфликт между длинными цепями положительных и отрицательных последствий наших поступков и наших решений.

Нечто в этом роде, на мой взгляд, произошло и с новыми «производственными фильмами». Их авторы — это очевидно — стремились подняться на качественно новую ступень в освоении кинематографом темы, но оказались не вполне подготовленными к решению поднятых проблем. Авторы «Обратной связи» пошли дальше других, противопоставили экономическую обоснованность волюнтаризму на примере чрезвычайно остром, но указанными выше просчетами в своих посылах подставили фильм под стрелы критики. В «Собственном мнении» его создатели доказали, что достижения социальных наук должны непосредственно влиять на практику управления производством, но продемонстрировали пример такого влияния с прямотой сабельного удара, тогда как следовало бы действовать скорее хирургическим скальпелем. Лента «Приди в долину винограда» в целом более верно показала неоднозначность борьбы нового и старого, необходимость совмещать новации с уважением к опыту прошлого, впитывая лучшее из того, что создано нашими предками, но не раз отвлеклась на случайные и неплодотворные ответвления сюжета и потратила даром много «игрового времени», как говорят в спорте.

Мне дорого и близко во всех трех фильмах то, что в них, порою невнятно, а порою сильно и впрямую, утверждается системный подход к проблемам народного хозяйства. Самой логикой своего построения картины эти утверждают, что четкая, разумная, осмысленная организация труда нравственнее и гуманнее, чем подвиги во имя исправления допущенных ошибок и самоотверженность на почве беспорядка. Человек, закрывший своим телом пробоину в плотине, — герой, но радости тут мало, поскольку причина, сделавшая необходимым его героизм, в том, что плотина была сооружена без достаточного запаса прочности.

Запас прочности... Не его ли я искал, обозревая три фильма? Запас прочности и уровень компетентности — вот за что ратую и вот чего не хватает порою трем, на мой взгляд, весьма интересным и полезным картинам. И все же, несмотря на недостатки, ленты эти стали своего рода гимнами профессионализму, глубине и основательности знания, ответственности и мастерству. И это прекрасно — в нашей жизни, к сожалению, слишком часто недостает именно этих качеств.

К такому общему знаменателю можно, в принципе, свести все сказанное мною на этих страницах, в том числе и все мои, быть может, слишком многочисленные, упреки и замечания. В оправдание себе могу сказать одно: готов принять и встречные упреки по поводу недостаточной кинопрофессиональности и компетентности моих полемических заметок.

---

[2] Материалы XXV съезда КПСС. М., Политиздат, 1976, стр. 61.

**«Пятое время года»**
**«Сдается квартира с ребенком»**
**«Ты иногда вспоминай»**
**«Голубой портрет»**
**«В зоне особого внимания»**
**«Тайна запечного сверчка»**
**«Ночь весны»**
**«Садко богатый»**

*Н. Игнатьева*

# Право на фильм

**«ПЯТОЕ ВРЕМЯ ГОДА»**
Сценарий В. Гоника. Постановка О. Никитина. Оператор Р. Келли. Художник С. Портной. Композитор И. Ефремов. Звукооператор Р. Собинов. «Мосфильм», 1978

**«СДАЕТСЯ КВАРТИРА С РЕБЕНКОМ»**
Сценарий Э. Акопова. Постановка В. Крючкова. Оператор А. Рябов. Художники Б. Немечек, Э. Немечек. Композитор А. Быканов. Звукооператоры Л. Тереховская, Н. Кропотов. «Мосфильм», 1978

**«ТЫ ИНОГДА ВСПОМИНАЙ»**
Сценарий В. Кунина. Постановка Г. Чухрая. Оператор Б. Брожовский. Художник Н. Усачев. Композитор М. Минков. Звукооператор В. Бахмацкий. «Мосфильм», 1977

**«ГОЛУБОЙ ПОРТРЕТ»**
Сценарий А. Александрова. Постановка Г. Шумского. Оператор Д. Коржихин. Художник Л. Кусакова. Звукооператор Р. Собинов. «Мосфильм», 1977.

**«В ЗОНЕ ОСОБОГО ВНИМАНИЯ»**
Сценарий Е. Месяцева. Постановка А. Малюкова. Оператор И. Богданов. Художник С. Агоня. Композитор М. Минков. Звукооператор В. Бахмацкий. «Мосфильм», 1977

Так же, как полноводье реки зависит от весенних паводков — без этих мощных свежих притоков влаги река обмелеет, иссохнет, — так и движение широкого потока экранного искусства приостановится, замрет, если ему не дадут дополнительного толчка, не сообщат новой энергии молодые творческие силы. Сегодня уже трудно, просто невозможно представить наш кинематограф без вчерашних и позавчерашних молодых: Глеба Панфилова, Андрея Михалкова-Кончаловского, Отара Иоселиани, Андрея Тарковского, Толомуша Океева, Ходжакули Нарлиева, Виктора Турова, Леонида Осыки, Сергея Соловьева, Николая Губенко, Евгения Григорьева, Александра Гельмана, Валентина Черныха, Виктора Мережко. Нельзя говорить о тенденциях современного киноискусства, не обращаясь к творчеству молодежи нынешней — Владимира Меньшова и Вадима Абдрашитова, Никиты Михалкова и Алексея Германа, Романа Балояна и Динары Асановой, Александра Александрова и Александра Миндадзе. Вот почему столь пристально вчитываешься в каждое новое молодое кинематографическое имя, с ожиданием вглядываешься в каждое новое «светило» на кинонебосклоне — хочешь, чтобы удивило оно «лица необщим выраженьем». Так, как это сделали в свое время Тарковский в своем «Ивановом детстве», Панфилов в фильме «В огне брода нет» и многие другие, входившие в кинематограф заметно и уверенно.

В том, чтобы явить свое, индивидуальное, нерасхожее — не в этом ли смысл и значение дебюта? Показать закономерности жизни, ее противоречия, ее движение через призму собственного восприятия, личного познания и открытия. Только в этом случае изображаемая жизнь будет интересной зрителю — не в общеизвестной, стандартной форме, а в новых, неожиданных очертаниях, только в этом случае она войдет в сознание, заставив размышлять, сопереживать, сочувствовать.

Судьбы художников, правда, складываются по-разному, и не всегда первый фильм, как бы фокусируя все возможности начинающего режиссера, выявляет во всем полнозвучии силу и выразительность его дарования. Бывает и иначе. Но об устремлениях автора, о характере личности своего создателя первая работа так или иначе заявить должна. Тогда можно будет говорить не просто о способности снять фильм (что при общем уровне современного кинопроизводства дело не такое уж сверхсложное), но о самостоятельном постижении, творческом осмыслении жизни. А это уже качества художника.

Постановщики всех пяти осуществленных на киностудии «Мосфильм» фильмов-дебютов, о которых пойдет речь, снять свои картины

сумели. Но вот смогли ли они подняться до более высокой отметки, не только овладев в большей или меньшей степени основами режиссерской профессии, а проявив самобытность художественного мышления, глубину анализа? Думается, такая постановка вопроса тем более актуальна сегодня, когда число дебютантов растет (что само по себе прекрасно и лишь подтверждает, как широко открыты перед молодежью творческие пути) и нужно, заглядывая в будущее, заботиться о том часе, который пробьет для нынешних дебютантов призывом занять ключевые позиции в кинематографе грядущего века. С этой необходимой высоты мы и постараемся рассмотреть первые ленты молодых мосфильмовцев.

●

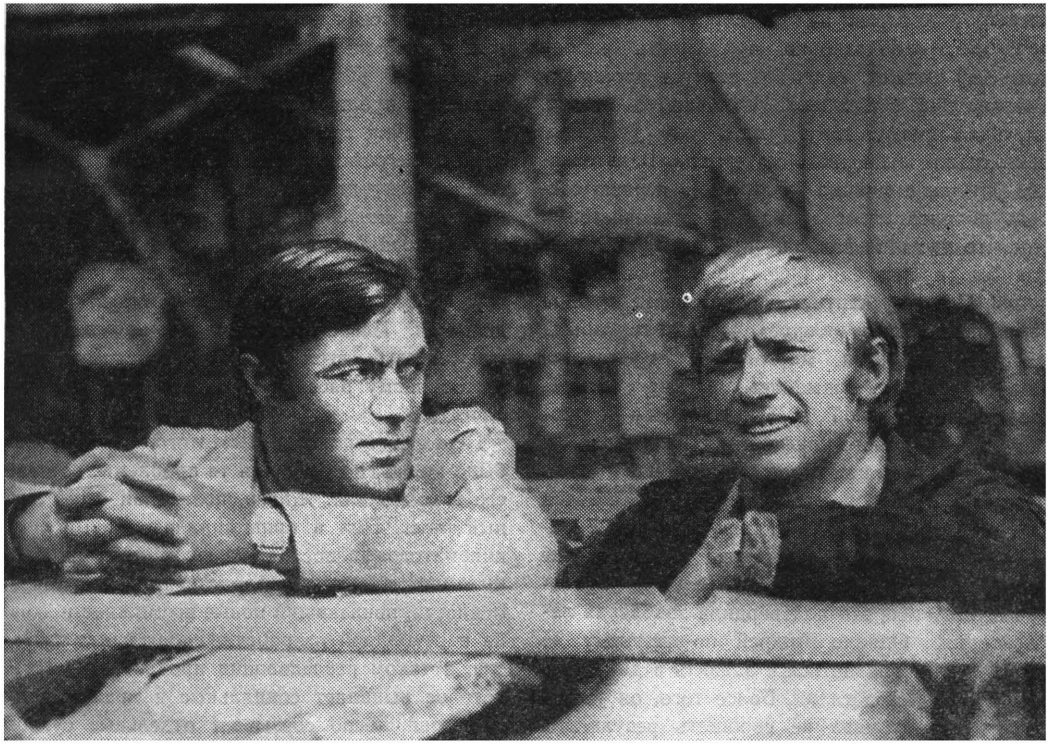
Авторы фильма «Пятое время года» — сценарист Владимир Гоник и режиссер Олег Никитин взяли материал, выбрали тему, которые впрямую корреспондируют с интересами, заботами, устремлениями нашего общества. Одна из важнейших проблем — проблема качества, эффективности нашего труда, касается сегодня буквально каждого и тем более молодых кинематографистов, от которых ждешь активного вмешательства в жгучие вопросы действительности.

Можно лишь приветствовать желание В. Гоника и О. Никитина вступить в разговор о том, что является ныне точкой пересечения вопросов экономических, производственных, моральных, психологических. О том, что определяет климат сегодняшнего дня, должно обеспечить благополучие завтрашнего, что выявляет степень гражданской и нравственной зрелости советского человека.

Героями фильма молодые кинематографисты сделали своих сверстников — двух друзей, недавних рабочих, а ныне новоиспеченных инженеров, только-только получивших дипломы и служебное назначение. Один — Андрей Баркалин, обладатель диплома с отличием, становится начальником цеха на своем бывшем заводе; другой — Павел Пушкарцев — инспектором по качеству Госстандарта. Первого авторы рекомендуют как человека весьма положительного, серьезного, второй выглядит легкомысленным, любит шутки шутить. По ходу действия Андрей Баркалин будет всячески подтверждать свою «положительность»: он не устает говорить об ответственности, сам не вылезает из цеха, чтобы наладить как следует дело и обеспечить выполнение плана. Паше Пушкарцеву предстоит оправдывать роль весельчака и балагура, проявлять к тому же до поры до времени некоторую неустойчивость и способность к маленьким компромиссам. Но на подступах к финалу зрителя, как читатель, наверное, уже догадался, ждет перемена декораций: в «положительные» выдвинется Паша — он не поступится своей совестью и государственными интересами и предъявит рекламации той продукции, которую выпускает цех Андрея Баркалина. Андрей же окажется виновником брака — он вовремя не забил тревогу.

Не стоит говорить об изобретательности такого сюжетного поворота, тем более для искушенного кинозрителя, и все же он мог бы нарушить ожидание привычного драматургического хода и, главное, пойти наперекор еще бытующим стереотипным представлениям о положительном герое только как о строгом, собранном, деловом человеке. Экран возвращает нам своего, к сожалению, редкого гостя — героя веселого, улыбчивого, естественного в любой ситуации. И мы с радостью принимаем его, тем более что в роли Пушкарцева отлично чувствует себя Семен Морозов, сумевший не просто найти правдивые, естественные интонации, обрести необходимую свободу поведения героя, но передать в нем постепенный рост нравственного самосознания, который и приведет Пашу Пушкарцева в итоге к решительному шагу, к поступку.

В избранной авторами расстановке сил, когда в критический момент принципиальную позицию занимает не тот, который по всем статьям должен её занять, не все время находящийся на «переднем крае» Андрей Баркалин, а отнюдь не «руководящий», скромный Павел Пушкарцев, — в этой конструкции конфликта режиссура меньше всего делала ставку на внешний эффект. Ее занимало внутреннее противостояние, в котором неожиданно оказывались герои, связанные многолетней дружбой и столкнув-



*«Пятое время года».*
*Андрей Баркалин — А. Денисов,*
*Павел Пушкарцев — С. Морозов*

шиеся не на личной почве — в своем принципиальном подходе, отношении к делу.

Выход режиссера в первом самостоятельном художественном фильме к важной социально-общественной теме нельзя не записать ему в актив. Известно, что за плечами у О. Никитина — опыт рабочего-строителя, опыт человека, знающего производственную сферу жизни не понаслышке, не в общих чертах, а в конкретных, ее проявлениях и особенностях. Казалось, и фильм обретет материальную конкретность — и в изображении заводской среды, и в раскрытии человеческих взаимоотношений, в обрисовке главного героя — Андрея Баркалина. Но режиссура скорее прибегает к общим формулам, чем старается подчеркнуть индивидуальное в характерах персонажей фильма. И если в образе Пушкарцева своеобразные черты найдены, уловлена та «особинка» характера, которая и делает героя таким живым и привлекательным, то у Андрея Баркалина (А. Денисов) лишь одна «приметная» краска: озабоченность планом. Это выражение озабоченности не сходит с его лица на протяжении фильма, эта единственная мысль прочитывается в образе с плакатной наглядностью. Не просматривается в разных его проявлениях — в силе и слабости — характер: Андрей всегда и во всем однозначен. И Кате, невесте Андрея (В. Теличкина), дана всего лишь одна черта, не позволяющая талантливой актрисе развернуть, расцветить образ, — вечное недовольство Андреем, постоянные к нему претензии. Как взять человека во всей полноте и неповторимости его личных и общественных отношений — пока эта наука еще трудно осваивается молодым режиссером.

В дебюте Олега Никитина немало тех сла-

бостей, о которых надо говорить прямо, без обиняков, — плодотворно продолжать работу режиссер сможет, лишь как следует проанализировав свои недостатки. И избавляясь от них, ему надо прежде всего думать об уровне осмысления жизненного материала. Ведь главное упущение фильма (и в этом в первую очередь повинен автор сценария) заключается в том, что насущно важная проблема получает как бы заранее заданное, упрощенное толкование. Поэтому картина, посвященная нужной теме, лишь «ставит вопрос», но не обнаруживает всей сложности, многогранности явления. Она «привлекает внимание», но сама оказывается невнимательной к существенным сторонам изображаемого конфликта.

Андрей Баркалин, с головой ушедший в выполнение плана, легкомысленно отмахивается от сомнений мастера по поводу качества обработки поверхностей агрегатов. Но вот уже ясно, что часть продукции — брак, это установил Пушкарцев, это подтвердила заводская лаборатория. Однако Андрей по-прежнему не хочет в этом признаться и заявить в дирекцию о бракованных деталях. Более того, он уговаривает Пушкарцева не сообщать результаты проверки, отложить подписание акта на один день и провести его не тридцать первым числом, а первым следующего месяца. Таким образом, как говорится, и волки сыты будут, и овцы целы: рекламация вступит в силу уже после того, как цеху запишут выполнение плана.

Здесь, если разобраться глубоко, герой проявляет не только легкомыслие, здесь впору говорить о беспринципности и обмане. К сожалению, фильм сдва затрагивает такой серьезный моральный вопрос, как «быть честным с первого числа», не делает попыток исследовать исходные и сопутствующие тому причины. «Болевая точка» нащупывается верно, а вот устанавливая диагноз, режиссер вслед за сценаристом упрощает его, по сути сводя все к легкомысленности Баркалина. Между тем как важно было подробнее остановиться на ситуации, своевременно извлеченной на экран режиссером, ситуации, когда нравственная инфантильность в сущности сводит на нет все усилия человека, который, похоже, искренне считал, что целиком отдает себя интересам дела. Нравственный аспект конфликта намечен точно, но только намечен, не разработан ни в психологическом плане, ни публицистически. К тому же острота столкновения сглаживается, смазывается чрезмерно благостным финалом картины: не успев еще оправиться от «удара», нанесенного Пушкарцевым, не пережив как следует свое поражение, Андрей Баркалин ведет себя так, как если бы между ними ничего не произошло. Да герою и не дано времени для анализа своих действий. Позаботься режиссер об этом, он неизбежно бы вышел к более глубокому и многостороннему рассмотрению вопроса: «план — качество».

Перед постановщиком «Пятого времени года» была жизнь, породившая те проблемы, которые его взволновали. Жизнь, познанная через личный опыт. Был и принципиально новый опыт кинематографа последних лет в освоении важных общественно-производственных тем современности, показавший новые возможности экрана в глубинной разработке актуальных вопросов, в таком исследовании противоречий НТР, которое выявляет социальные и нравственные их корни, тесно связывает отдельные судьбы с судьбой общегосударственного дела, раскрывает силу или слабость человеческого духа, характер мировоззрения человека. Как жаль, что верно нацеленный на актуальную проблему фильм не взял ее во всей реальной сложности, связанной множеством нитей с организацией управления, с производственными, личными отношениями людей, с уровнем духовного развития человека, с его нравственной сущностью.

Правда, не будем забывать и о сложности работы над такой темой. И с уверенностью выразим надежду, что промахи дебюта не остановят О. Никитина в его попытках браться за серьезный злободневный материал. Пусть только он будет более чутким и к собственному жизненному опыту, и к тому, что уже завоевано нашим кинематографом на трудных плацдармах острой проблематики современности.

●

Название «Сдается квартира с ребенком» заинтриговывает, сам фильм, точнее то, как он начинает разворачиваться, — не очень. Режис-

сер В. Крючков долго держит картину на исходной точке, и хотя пытается создать иллюзию какого-то движения, впуская и выпуская из квартиры съемщиков-претендентов, эпизоды эти носят вставной характер и никакого толчка действию не дают. Едва возникнув, оно топчется на месте, не находит внутренней энергии, чтобы обрести нужный ритм и темп и повести за собой уже начинающего скучать зрителя. Между тем комедия не терпит затяжной прелюдии к завязке событий, к рождению конфликта — она должна была бы заявить о своих правах без промедлений, тут же стараясь вовлечь сидящих в зрительном зале в стихию смешного, на то она и комедия.

«Сдается квартира с ребенком» ближе всего к комедии характеров. Об этом можно догадаться, пожалуй, и не заглядывая в сценарий, а уж если взять на себя труд познакомиться с ним, то догадка станет очевидной. Не «сдача квартиры» волновала драматурга Эдуарда Акопова, а тот самый ребенок, в беспокойстве за судьбу которого надолго уезжающие родители-геодезисты и хотели заполучить надежного жильца-воспитателя, подросток, возраст которого называют «опасным», вступающий в пору, когда формируется характер, закладываются нравственные основы личности.

Форма выбрана комедийная, тема взята серьезная. Рядом с четырнадцатилетним Андреем оказывается молоденькая студентка училища, музыкальный работник детского сада Нина Кораблева — существо немного нелепое в своей истовой добросовестности, чуть странное в бесконечной доверчивости, чрезмерной открытости и прямоте. В ситуации этой возникает немало комического, но в забавных положениях не растворяется авторская задача: открыть истинно прекрасное, заставить понять его и оценить, чтобы высечь искру человечности, доброты, чуткости, обнаружив зачатки этих качеств в герое, который по-мальчишески бравирует своим эгоцентризмом.

Впервые обратившись к «детскому» материалу, драматург старался избегать того, что вело на путь привычных решений «детского фильма». Может быть, усилия его и не привели к стопроцентной удаче, но принципиально иной подход виден ясно. В рамки так называемой «детской картины» драматургия Э. Акопова не укладывается, она рассчитана на иное пространство, настроена на иную волну восприятия, хотя, как и говорится в аннотации, «сюжет этого фильма несложен».

Несложность сюжета, однако, как известно, вовсе не влечет за собой однозначной трактовки темы. Простота фабулы не есть бедность изложения, отсутствие интонационного богатства и тонкости художественного письма. И в сценарном повествовании о «квартире с ребенком» была легкость, ироничность, занимательность. Но при всей непринужденности разговора автор нацеливал его на серьезный тон.

«Автограф» постановщика поначалу разглядеть трудно. Режиссер, не сразу ощутив жанр сценария, никак не может нащупать русло, по которому ему надо направить течение фильма. Что же касается общей эстетической задачи картины, то Виктор Крючков понял ее правильно, не случайно на прямых, ближайших выходах к идейной кульминации ленты рука постановщика становится увереннее, и картина, в которой до этого чувствовалась зыбкость режиссуры, не умеющей подобрать нужный ключ к жанру и стилистике произведения, хватающейся то за гротеск, то за водевиль, то за приемы бытовой комедии, начинает освобождаться от эклектизма и примерять на себе те одежды, что были предложены драматургом и более всего оказались ей к лицу. И все же наладить живой диалог со зрителем нередко мешает некоторая тяжеловесность экранного действия. Меткие, как бы невзначай схваченные сценаристом детали на экране часто педалируются и поэтому проигрывают в естественности. А неоправданное переосмысление отдельных акцентов обедняет драматургию образов.

Скажем, поведение Андрея, оставленного под присмотром Нины, демонстративно дерзкое, нарочито вызывающее — это ведь способ спрятать от постороннего глаза собственную незащищенность. Как защитную маску надевает на себя Андрей личину бестактной развязности, демонстративного хамства. Ему хочется чувствовать себя взрослым, самостоятельным, а его лишают этого права, смотрят на него как на мальчика

в коротких штанишках, чуть ли ни няньку навязывают ему — так расплачивайтесь за это! И Андрей (его играет Саша Копов) изощряется, придумывая способы мести, обрушивая их на бедную Нину. Режиссура притушила мотив своеобразной психологической «самообороны» Андрея и... усилила его агрессивность. В результате атака на Нину стала осуществлением тщательно разработанной «тактики выживания» (появляется даже специальный персонаж — эдакий вундеркинд, изобретающий взрывные устройства и предлагающий Андрею свои услуги). Ненужное внешнее обострение упростило внутреннюю структуру характера. Режиссерская педаль заглушила интересное в образе.

И Нина слишком долго удерживается режиссером в положении безропотного, безответного объекта издевки Андрея. Образ тем самым тоже лишается существенных оттенков — вспышек самолюбия, гордости, умения проявить характер. Хотя в целом Нина Кораблева интересно сыграна Е. Фетисенко, которая сумела найти свою интонацию роли, вызвать к своей героине живую симпатию.

Едва ли не самая убедительная в этом фильме фигура — друг Андрея, Птица, образ, с большим чувством художественного такта воплощенный Мишей Кожекиным. Тем не менее и он должен был бы больше просматриваться вглубь, больше «работать» на главную тему картины. Сейчас Птице не хватает неудовлетворенной жажды добра, ласки, теплого участия, то есть черт, которые как раз и были наиболее привлекательными в тексте роли.

При всех этих огрехах В. Крючков проявил в выборе актеров на главные роли профессиональную зоркость, сумел найти не только типажно точных исполнителей, а и развить в непрофессионалах способность к внутреннему осмыслению, к проживанию роли. В юных героях, по счастью, нет того налета «детфильмовского» штампа, который бывает результатом поверхностной работы с детьми на съемочной площадке,— «натаскивания», а не творческого труда. Нет и пустого, натужного комикования там, где требуется комейдийная живость.

В самой же картине свобода, естественность комедийного действия появляется тогда, когда режиссер извлекает комическое, соотнося возможности героя с ситуацией. Как в эпизодах похода в консерваторию, где на Андрея возложена миссия сопровождающего Нину кавалера, который должен вызвать ревность у предмета ее влюбленности, студента Рыбакова. Как в сценах, где уже у Андрея возникает чувство ревности к Рыбакову и он пытается проявить рыцарство по отношению к женщине, а романтический пафос его протеста не соответствует прозе обстоятельств.

Здесь в комедийном характере событий не растворяется, напротив, крепнет серьезность веры и побуждений юноши, и, пожалуй, до конца ленты режиссеру удается сохранить в нас ощущение правдиво схваченного и эмоционально переданного перелома в герое, сложного, но благотворного движения его души.

●

Завязка картины «Ты иногда вспоминай», поставленной Павлом Чухраем, динамична. Молодой режиссер находит верный ритм, тот способ лаконичной подачи материала, который позволяет сразу, без томительно долгой предварительной подготовки (чем грешат иные ленты) включиться в действие, войти в обстоятельства жизни героя. Экономно, в быстрой смене кадров дается начало развитию сюжета: минутная встреча с сыном на перроне отходящего поезда, который увозит молоденького лейтенанта продолжать службу на пограничной заставе где-то в среднеазиатских горах (точен выбор актера А. Бордукова, оставившего в памяти добрую улыбку лейтенанта, его юношески открытое лицо, сердечность устремленного на отца взгляда); вспыхнувшее было столкновение с давним другом; внезапное известие о непоправимой беде (сель снес дома погранзаставы, сын погиб); срочный вылет на место происшествия.

Как будто бы прорисовываются наметки режиссерского почерка, стилевой манеры... И хотя отнюдь не нов прием коротких ретроспективных врезок, здесь он уместен: герой находится наедине со своим горем, и в сознании неотвязно возникают картины прошлого — совсем маленький сынишка, Сережа перед свежей могилой

*«Сдается квартира с ребенком». Андрей — Саша Копов, Нина — Е. Фетисенко*

матери, Сергей-новобранец. И даже некоторую картинную статуарность кадра на развалинах домов, когда Герасим Васильевич сидит в глубоком скорбном молчании, не поставишь в упрек режиссеру — и настроение есть в этом кадре, и авторская мысль угадывается в нем.

Но вот действие выходит за пределы экспозиции, переносится в маленький, расположенный вблизи от пограничной заставы среднеазиатский городок, куда после гибели сына навсегда переехал из Москвы Герасим Васильевич. На экране неторопливо сменяют друг друга бытовые зарисовки, этнографические картинки, которые режиссер дает то ли «для колорита», то ли предполагая, что они образно раскрывают перемену в жизни героя: Герасим Васильевич решается на тихое пенсионное существование вдали от столичного шума и служебных забот. Однако это только внешняя оболочка жизни на новом месте. Пусть не спеша прогуливается герой по улицам городка, присаживается в тени, наблюдает за прохожими — боль его, его тоска, его страдания остаются с ним. Ведь Герасим Васильевич, кажется, потерял все. Семью — жену и сына. Начал терять веру в свои профессиональные качества: хирург, он решил не браться больше за скальпель. Какой сгусток драматических ситуаций!

Сценарий Владимира Кунина звал режиссера раскрыть эту драму в ее сложных психологических оттенках, заставить нас ощутить всю тяжесть того душевного груза, что давил на Герасима Васильевича. Тем значительнее оказывался бы для нас нравственный итог фильма — о мужестве и силе человеческого духа.

Главная роль была написана специально для Николая Афанасьевича Крючкова. Сценарист

не приспосабливал, не «прилаживал» задуманный образ к данным актера — он старался строить его в органической слитности изображаемого характера и актерской индивидуальности, зная, что необходима точная, во всех психологических нюансах разработанная драматургия образа, обеспечивающая не просто естественное самочувствие в роли, но позволяющая раскрыть правду, полноту чувств. В сценарии за образом Герасима Васильевича стоял большой жизненный опыт, опыт военного хирурга, что обусловливало характер и поведение героя. Человек поколения 30-х годов, он нес в себе черты и особенности своего времени.

Герасима Васильевича сценарий представлял как человека прямого и решительного, может быть, чуть сурового в манере общения, но душевно расположенного к людям, хотя и требовательного к ним. Драматург старался органически слить характер и профессию героя, эта взаимосвязь была видна, она опиралась на многолетнюю врачебную практику Герасима Васильевича, на его биографию. Без нее трудно понять внутренний конфликт, назревший в герое. С какого-то момента с тревогой, порой даже с раздражением он встречал молодых преемников, терзаясь вопросом: вдруг они знают что-то такое, что невсдомо ему, с его-то опытом — не пришла ли пора выходить в тираж?..

Возможно, этот душевный разлад нуждался в еще более глубоком драматургическом выражении, однако уже само содержание конфликта открывало пути поисков сложной психологической оркестровки характера. Ведь хотя и говорим мы, что смена поколений вещь естественная, но когда дело касается конкретных человеческих судеб, тут и обнаруживается весь драматизм этого процесса, возникают и такие кризисные состояния, в каком находится Герасим Васильевич: ему кажется, будто безвозвратно ушло время, когда жизнь его была полна смысла, а труд — необходим людям.

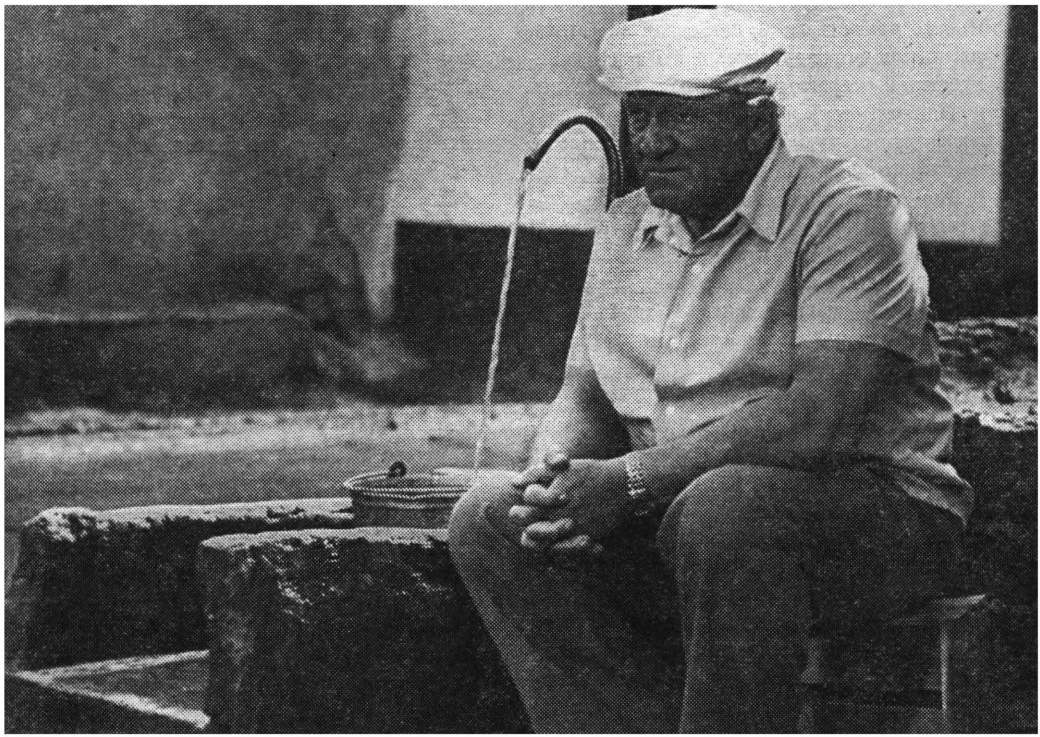
Думаю, что в сценарии В. Кунина Павла Чухрая заинтересовала сама его исходная коллизия, тот резкий драматический слом в судьбе героя, мужественно и достойно пережить который может лишь натура сильная, незаурядная. Ввести нас, зрителей, в существо этой коллизии, создать определенное настроение, вызвать живой интерес к герою режиссеру удается. Вместе с актером он ищет такие решения сцен, эпизодов, которые бы протянули внутренние связующие нити между экраном и залом, обеспечили бы контакт с героем.

Образ Герасима Васильевича сложен, передать его драму во всех переливах, оттенках, движениях чувств — задача весьма нелегкая и для зрелого художника, не то что для дебютанта. Сделав первые шаги в экранном освоении человеческой судьбы, П. Чухрай то ли остановился перед трудностью задачи, то ли не проникся до конца драматизмом образа Герасима Васильевича. А может быть, ему — по молодости лет — не удалось в полной мере, во всем психологическом объеме прочувствовать внутренний конфликт, испытываемый героем. Во всяком случае на экране этот многомерный конфликт трансформировался в более привычный, расхожий вариант «потери контактов с людьми». И это видоизменило не только структуру центрального образа, но внесло коррективы в обрисовку других персонажей, в общий строй фильма.

Особенно сказалась такая трансформация на разработке главной сюжетной линии — взаимоотношений Герасима Васильевича и Дмитрия Волкова, артиста цирка, акробата.

Неточно выполненный партнером трюк, по небрежности медсестры сделанный нестерильным шприцем укол — и жизнь Волкова оказалась в опасности. Серьезное положение больного потребовало вмешательства специалиста, и долг врача заставил Герасима Васильевича надеть белый халат и войти в операционную.

Герасим Васильевич, погруженный в свою боль, в свою беду, тем не менее взял на себя всю полноту ответственности за исход тяжело протекавшей болезни. Он, как никто, понимал всю опасность состояния Волкова и испытывал не просто волнение — страх за человеческую жизнь, что оказалась в его руках. Между врачом и пациентом устанавливались особые связи: угроза, нависшая над Волковым, вызвала в Герасиме Васильевиче к жизни те силы, которые он считал почти угасшими; возрождение Герасима Васильевича помогло Волкову найти му-



*«Ты иногда вспоминай». Герасим Васильевич — Н. Крючков*

жество выстоять, не сломаться душой. Движение героев навстречу друг другу, движение, в котором каждый вновь обретал себя, — вот что контролировалось сценарной драматургией и являлось пружиной ее внутреннего действия.

Именно из этого дуэта героев режиссер мог извлечь многое очень важное для мысли картины, для ее жизненного наполнения, для ее эмоциональной насыщенности и психологической достоверности. Ведь обстоятельства, в которые поставлены герои, требовали особого драматического накала — не столько внешнего натяжения действия, сколько его напряженного внутреннего проживания героями. Волков сначала находится на грани смерти, затем ему грозит ампутация руки, когда же миновала и эта опасность, надвигается другая — окостенение сустава. А к этому еще рушится личная жизнь, и беда, случившаяся с рукой, может лишить любимой профессии... Через какие же психологические рубежи надлежит пройти пациенту Герасима Васильевича и как важна на этом пути не только помощь врача, но и участие человека, на чей жизненный и духовный опыт можно опереться! И какой целительно нужной оказалась для самого Герасима Васильевича дружба с Волковым. Режиссеру и предстояло проследить на экране стадии развития отношений героев и подчеркнуть сущностное в них.

Первая трудность, с которой столкнулся здесь и которую не смог преодолеть начинающий режиссер, — это власть штампа, сковавшая артиста Л. Прыгунова в роли Волкова. Из отработанного, игранного ранее актер сложил эдакого бодрячка, не знающего сомнений «оптимиста века», и серьезные драматические перипетии оказались лишь обозначенными словесно,

но не прожитыми героем. Ослабла пружина внутреннего драматизма и, как следствие этого, исчезла интонация доверительного размышления, душевной открытости, которая появлялась в отношениях Герасима Васильевича и Волкова как итог общих переживаний. Теплота, естественно возникавшее у Герасима Васильевича чувство ответственности не только за здоровье своего пациента, но и за его душевный настрой, обернулись на экране этаким менторством, склонностью к поучениям.

Иногда угадываешь: режиссер хотел лирически решить сцену, но акценты уже смещены, уже сложно и Н. Крючкову обрести нужное состояние без поддержки партнера. Так не задалась в фильме — при самых благих намерениях постановщика — и история медсестры Лиды, той самой, что не прокипятила шприц и внесла Волкову инфекцию. История эта непомерно разрослась на экране, Лида стала персонажем самостоятельным — для того, видимо, чтобы подчеркнуть: как ни велико собственное горе, человек должен видеть беды других и откликаться на них. Гуманистический порыв режиссера оценить можно, но будучи воплощенным на экране, он свелся всего лишь к прямому назиданию.

Конечно, огромный опыт Николая Крючкова, да и сама по себе природа его актерского дарования, едва ли не изначально сообщающая его героям обаяние и достоверность, не могли не оставить свой заметный след в фильме. Талант актера обогащал палитру образа, наполняя его душевной глубиной. У Крючкова в картине есть по-настоящему прожитые куски роли, но не прочитанное режиссером он не мог восполнить одними актерскими средствами.

В сложном положении оказались другие исполнители, поскольку многие персонажи приобрели чисто функциональное значение, как, например, заведующий райздравотделом Назаров, образ которого в сценарии имел свой лейтмотив, был намечен автором интересно, неоднозначно.

В процессе анализа картины мне не раз приходилось обращаться к литературному сценарию, как бы восстанавливая первоначальную драматургию. Это, конечно же, не означает, что сценарий безупречен. И прежде всего автору не во всем удалось выйти к тому масштабу личности героя, который замышлялся. Но главное достоинство сценарной драматургии заключалось в неподдельности, жизненной убедительности характеров, выписанных с точным ощущением окружающей обстановки, обстоятельств действия. Почему П. Чухрай не доверился сценарию полностью, почему то, что являлось кровеносной системой произведения, не увлекло режиссера? Я могу объяснить это только тем, что ему пока не близки, не понятны изнутри сложные драматические коллизии, переживания Герасима Васильевича.

Потери фильма тем более обидны, что, как уже говорилось, есть в картине сцены и эпизоды, по которым можно судить о потенциальных возможностях режиссера — недаром его дипломная вгиковская работа вызвала к себе интерес. Может быть, материал в целом не стал для П. Чухрая с в о и м — таким, где бы он чувствовал себя свободно и мог уверенно выйти с собственным словом о жизни?

●

В картинах, о которых шла речь, жизнь отражалась в ее сиюминутности, действие происходило сегодня, сейчас, в данный момент возникали чувства героев, совершались поступки. «Голубой портрет», поставленный Геннадием Шумским по сценарию Александра Александрова,— фильм-воспоминание.

«Зима... не помнится, какая она по счету... Снег засыпал поля... Где же та дорога... Проселок, тропинка? — сопровождает начальные кадры картины голос не видимого нами героя.— Где все это?.. Сколько мне было тогда? Лет двенадцать... Когда это было? И с кем? Неужели со мной?

И хотя всего лишь полтора десятилетия разделяют героя-автора и время его детства («1961» — четко выводит на речном песке мальчишеская рука цифры будущего года), оно является ему в чуть отдаленном романтическом свете навсегда ушедшего, невозвратимого, но вместе с тем постоянно присутствующего в нем, творимого им прошлого. Потому и поэтика картины, заявляющая о себе и проступающим в дымке морозного воз-

*«Голубой портрет». Алеша — Валерий Савищев, Таня — Дарья Михайлова*

духа манящим, притягивающим силуэтом старой заколоченной дачи, и сказочно пышной зеленью леса, и гигантскими зарослями иван-чая, и задумчивым полетом пуха одуванчиков, и фантастической красотой ночного неба с мириадами звезд, и мокрой гладью осеннего шоссе, увозящего от героя не просто дачницу Таньку, а человека, оказавшегося для него жизненно необходимым, нужным как дыхание, создает некий особый мир, словно бы несколько удаленный от реальной действительности и вместе с тем сохраняющий ее черты, ее суть.

Разворачивая события фильма в маленьком дачном поселке, где на станции со старой деревянной платформой электричка задерживается всего-то на несколько секунд и связь с большим миром внешне поддерживают лишь гудки электровозов и дробный стук поездных колес, авторы не держатся за поверхностные приметы текущего дня, для них дорога прежде всего нравственная основа жизни, ее человеческие уроки. Не модой на ностальгию продиктована эта лента — она рождена внутренней потребностью вернуться памятью туда, «куда добро нас возвращает», желанием осветить светом памяти то, что невозможно отделить от себя, то, что, продиктованное мудростью жизни, стало твоей истиной.

Вы заметили, я говорю «авторы», не обособляю драматурга от режиссера, не противопоставляю литературную основу экранному воплощению — рассматриваю фильм как единство творческих устремлений сценариста и постановщика. В критическом анализе лент «Ты иногда вспоминай» и «Сдается квартира с

ребенком» не раз приходилось апеллировать к их литературному первоисточнику для того, чтобы показать, как отсутствие прочной внутренней связи, глубокого взаимопонимания между драматургом и режиссером сказывается на экране, мешая по-настоящему сложиться фильму. «Голубой портрет» — счастливый пример процесса обратного. Голоса режиссера, драматурга и, разумеется, оператора Д. Коржихина, тонко почувствовавшего, в каком образном ключе нуждалась картина, здесь звучат в одной тональности. Больше того, мелодия, выводимая ими, выливается в выразительное одноголосие, движимая единым порывом чувств. Это не значит, что фильм досконально следует за сценарием, буквально переносит его на экран, ни от чего не отказываясь и ничего не меняя. Нет, конечно, расхождения в сценарии и фильме имеются. Но это не помешало сохранить на экране авторскую интонацию, дух и смысл произведения.

Г. Шумский участвовал в работе над картиной С. Соловьева и А. Александрова «Сто дней после детства». Сейчас он встретился со сценаристом «Ста дней...» уже как самостоятельный интерпретатор его нового драматургического произведения, в своей поэтике близкого к предыдущему сценарию. Не потому ли стилистика «Голубого портрета» невольно вызывает ассоциации с художественным рядом картины С. Соловьева, в эмоциональном строе которой так много значило и пластическое решение кадра, и цветовая гамма, и взятый ракурс, и светотень, и настроение... Окажется ли лирическое ощущение жизни и впредь определяющим фактором режиссерской манеры Г. Шумского — угадать трудно, пока же можно констатировать последовательность в его стилевых исканиях, в развитии его мироощущения.

Память сердца восстанавливает в картине события, связанные с дружбой деревенского паренька Алеши и дачницы Тани. Они составляют сюжетную канву фильма. Его же внутреннее течение, подспудная динамика находятся в сопряжении с тем, *что* и *как* открывают для себя через эту дружбу юные герои, у которых разные характеры и судьбы.

Ощущение «взрослого» детства Алеши режиссеру Г. Шумскому и исполнителю роли Валерию Савищеву удается передать как-то сразу, несколькими штрихами. Это потом мы узнаем, что пять лет назад, оставив мужа и маленького сына, ушла с заезжим охотником Алешина мать. Что до сих пор страдает его отец... Теперь же, вслед за слабыми лучами солнца, заглянем в избу, где в одной комнате тяжелым сном будет спать мужчина с небритым лицом и в заношенной майке, а в другой — поднимется с постели строгий, с умным, серьезным лицом парнишка, выпьет молока и пойдет выгонять корову, поведет ее через лес в поле, постукивая тоненькой веточкой по сапогам. Еще ничего не происходит, еще не произнесено ни слова, но ты уже знаешь нечто важное о герое, уже подходишь вплотную к его жизни. И чуть спустя, когда крупным планом возникнет на экране лицо мальчика, только что ни с того ни с сего запустившего камнем в эту невесть откуда явившуюся в раннюю пору, напевающую и пританцовывающую длинноногую девчонку, перехватишь его брошенный исподлобья взгляд и удивишься его растерянности.

Все-таки, видно, нелюдимому, замкнутому Алеше нужна была такая Танька — с ее общительным, решительным нравом, с ее независимостью, умением добиваться своего. С ее горделивой осанкой, изящными, кокетливыми движениями, с чувством самоуверенности, какое ощущаешь во всем.

Выбор Дарьи Михайловой на роль Тани — уже победа молодого режиссера. А то, чего удается добиться юной исполнительнице, говорит не только о незаурядном даровании девочки, а и наилучшим образом характеризует режиссерскую работу с нею.

В таком исполнительском дуэте — Дарьи Михайловой и Валерия Савищева — центральная линия фильма не просто интересна, она выдерживает сложные психологические нагрузки, выводит к глубоким размышлениям. Внимательная к приметам быта, социально чуткая, эта линия усилиями режиссера и оператора сохраняет свой романтический флер. Не случайно так развернута в картине исто-

рия с воздушным шаром — прекрасной и чуть было не рухнувшей детской мечтой.

При том, что Танька вносит в эту историю чуть прозаический, деловой оттенок (сама она ведь не из породы романтиков), нравственный итог ее лежит как раз в той сфере, которая раньше была Таньке не очень близка, к пониманию которой вплотную подвела ее встреча с Алешей.

Свой романтический мир режиссура создает, не прибегая ни к открытой условности, ни к абстрактной символике — образный строй картины иного рода. Метафоры здесь обеспечены и ясностью авторской мысли, и живительной связью с реальностью, из которой они естественно вырастают. Так входит в фильм сомовский портрет «Дамы в голубом платье», словно концентрирующий в себе, воплощающий идеал, к которому устремлены чувства героя.

— Эта женщина на мою маму похожа,— скажет Алеша, впервые увидев картину художника на даче у Таньки.

— А разве она у тебя такая?

— Да.

— Да нет, ты ее просто забыл... Она у тебя совсем не такая,— будет настаивать Танька.

— Нет... такая.

Этот диалог найдет продолжение, но уже не перед сомовским портретом, а в доме Алеши, после сердечного приступа, случившегося с его отцом.

— А что это с ним? — спросит Танька.

— Сердце. Из-за мамы.

— А это часто?

— Как мама уехала. Она также, в августе уехала.

И тут Танька взорвется:

— Она же тебя бросила, маленького! Ты это понимаешь?.. Маленького бросила! А ты ее любишь! За что ее любить-то? Я бы ее ненавидела. Я ее и сейчас ненавижу. За вас ненавижу.

Но и здесь Алеша спокойно ответит, что мама у него хорошая, даже отец про нее ни разу плохого слова не сказал. Ведь и про шар-то Алеша ей первой поведал, и она согласилась с ним, поддержала его: «Ты полетишь, Лешенька, обязательно полетишь!»

— Значит, ты ее любишь?

— Да.

Этого Танька понять не может. Захлебываясь от ревности, от возмущения, страстно, всю себя вкладывая в этот крик, кричит она Алеше, что его обманывали и все врут, все обманывают. И никогда не произойдет того, к чему он так стремится,— полета на воздушном шаре, который она только что помогала сооружать. С трезвой интонацией реалиста девочка выносит приговор: «Да потому что это просто невозможно».

Вот к какой точке отсчета привели авторы героев фильма, события которого происходят «в тени дубрав», «у тихой речки». Летать иль ползать? Оставаться на привычной земле или воспарить в неведомую высь? Отказаться от мечты, от идеала или уметь свято хранить свою веру, пронести ее через всю жизнь?

В который раз вступают в конфликт проклятый «здравый смысл», трезвая «правда жизни» и неудержимость душевного порыва, великая сила веры и любви. Только в фильме Г. Шумского и А. Александрова они обретают свои очертания — с поправкой на характеры, на возраст героев. Но от этого суть конфликта не становится менее серьезной, менее драматичной.

Конечно же, в двенадцатилетней Таньке не укоренился холодный практицизм и не вросло в нее обывательское представление о жизни. В поступке девочки больше эмоционального напора, чем убежденности. И все же...

И все же авторы не склонны недооценивать его последствий. Сама Танька в фильме переживает то, что произошло, как настоящую драму. И Алеша, выслушав просьбу Таньки простить ее: «Ты меня прости... за маму... Ладно?.. Я неправду тогда говорила. Я знаю, что неправду», с берущей за сердце искренностью признается: «А я не знаю... Теперь не знаю... Может, это и правда».

Горечь этой фразы — это горечь первого столкновения с реальностью жизни, где все так сложно, так неоднозначно. Она оставляет в герое свой след, но не разрушает его меч-

ту о полете. «Если ты не запустишь воздушный шар сейчас,— говорит мальчику Танина бабушка (В. Сошальская),— ты никогда не полетишь. Ты просто не захочешь полететь. Это ужасно, если ты никогда не захочешь летать»,— и белый бумажный шар взмывает в небо.

Летит шар, и Алеша, конечно, жалеет, что нет рядом Таньки, пусть на минуту, но усомнившейся в самой возможности полета. Таньки нет, и ее не заменят маленький Геник и вечный соперник Алеши — Штырь. Кстати, бывшие представители «враждебного» лагеря вдруг начинают бурно проявлять дружеские чувства к Алеше, что вносит в картину несвойственную ей интонацию сладкой умиленности. Интонация эта тем более чужда фильму, который не к благостному финалу вел нас, а к мысли о том, что человеку нужны крылья, чтобы набирать высоту, всегда, даже тогда, когда ветер прижимает его к земле.

●

Если бы с «Голубым портретом» пришлось сопоставить «Зону особого внимания» режиссера Андрея Малюкова и сценариста Евгения Месяцева, то более разительный контраст представить трудно. Там — стихия чувств, мир души, здесь — стихия действия, поступков. Там — тишина, поэтическая красота природы, здесь — гул мощных боевых машин, высадка парашютного десанта, застилающего небо распустившимися куполами шелка. Там — сосредоточенно спокойное движение камеры, постепенно, шаг за шагом увлекающее за собой, здесь — ее стремительный, почти не прерывающийся паузами бег, резкие, острые рывки...

Последнее время мы все чаще и чаще задумываемся над секретом «интересности» фильма, ищем формулу его кпд, анализируем слагаемые успеха. Ответы возникают разные, вывести какой-то общий закон не удается, да и вряд ли это возможно в том многообразии кинематографа, которое сложилось за последние годы. Ясно одно: экран не терпит аморфности — будь то аморфность мысли, чувств или статичная бесформенность действия.

Поэтому уже сейчас можно предсказать фильму «В зоне особого внимания» зрительский успех: лента эта исполнена живой, активной динамики, напряженной энергии событий. Причем событий неординарных, связанных с проведением крупных боевых учений, с важной военной учебной операцией, охватывающей большую территорию. Ее противоборствующие силы — это «южные», посылающие разведчиков-десантов в глубокий тыл «противника», чтобы обнаружить и захватить скрытый командный пункт, и «северные» — армейская пехота, задача которой не пропустить к этому объекту «неприятеля». Со стороны «южных» главные действующие лица — лейтенант Тарасов (Б. Галкин) и трое вверенных ему десантников, в том числе старый армеец, прапорщик Волентир (М. Волонтир); со стороны «северных» — майор Морошкин (А. Кузнецов) и капитан Зуев (А. Пятков).

Сложность, перед которой прежде всего оказались создатели ленты, два дебютанта — и режиссер, и сценарист, заключалась в том, что зритель заранее знал: не настоящее сражение перед ним на экране, а игра. Масштабная, разворачивающаяся по всем правилам военных действий, максимально приближенная к боевым условиям, но — игра. Как втянуть в нее зрителя, создать атмосферу серьезности происходящего?

Здесь в первую очередь необходимо было знание материала — А. Малюкову помогал собственный армейский опыт. Нужен был крепкий профессионализм режиссуры — и участие в работе над такой постановочно сложной военной картиной, как «Освобождение», тоже, конечно, сыграло свою роль. Нужны были и такие драматургические ходы, которые бы позволяли специфику военной игры рассматривать сквозь призму обычных человеческих отношений.

Сам по себе этот ход — двух главных героев, лейтенанта и прапорщика из южной группы, сразу поставить в конфликтную ситуацию друг к другу — в чем-то элементарен даже, но он обеспечивает действию остроту, дополнительную энергию. Назначив молодого лейтенанта командиром взвода, начальник штаба тем самым «убивал двух зайцев»: рассчитывал на инициативу, целеустремлен-

*«В зоне особого внимания». На переднем плане: Тарасов — Б. Галкин, Волентир — М. Волонтир*

ность, честолюбие Тарасова и подстраховывал его — на всякий случай — огромным воинским и житейским опытом Волентира. Дебют Тарасова и сто первый разведвыход Волентира должны были — каждый со своими преимуществами — соединиться в одну целенаправленную силу.

Однако дело тут не в одной ситуации — в самом типе, новом характере выходящего на арену действий героя. Драматургия фильма на другом материале поддерживает, продолжает тенденцию, которая уже заявила о себе в некоторых сценариях и фильмах последних лет,— тяготение к сильной личности, все берущей на себя, за все отвечающей собственной головой. Есть в этом герое хватка, сокрушительный напор, неуемная энергия, особая уверенность, с самоуверенностью граничащая, целенаправленный ум, хладнокровие, трезвость расчета. Чем хорош такой герой и чем плох, в чем его привлекательность, а чем он настораживает, насколько закономерно его появление — на эти вопросы лучше отвечать не «вообще», а обращаясь к конкретному художественному опыту, к конкретному характеру, раскрывающемуся в определенных обстоятельствах.

Тарасов из числа тех людей, которые стараются быть в авангарде, громко и без обиняков стремятся заявить о себе, о своих качествах. Но если качества эти направлены на нужное дело, устремлены на достижение общей цели, если желание идти впереди сочетается еще и с умением вести за собой — разве это не на пользу? Посмотрите, какой обаятельный, ловкий, смелый, выносливый лейте-

нант Тарасов. Требовательный к другим, он и себе ни в чем не дает поблажки. И тогда, когда, кажется, уже нет сил, чтобы обрести второе дыхание, а ноги отказываются держать взятый темп, подбадривает себя и своих товарищей песней: «Что ж вы головы повесили, соколики? Что-то бег ваш стал теперь уж не быстрехонек...»

Но ведь и Волентир не из слабых! И ему не занимать отваги, стойкости, мужества. В чем же их расхождения? И только ли чувство соперничества поддерживает этот конфликт? А в том, что Волентир, человек старой закалки, приучил себя к такой дисциплине, которая в общем-то исключает самостоятельность действий, приказ понимает однобоко — как ограничение личной активности, даже в разумных ее проявлениях. А вот Тарасов, имея перед собой ясную главную задачу, стремится сам найти наилучшие пути решения, хочет самостоятельно выбрать способ ее осуществления. Цель его разведгруппы — рассекретить и обезвредить замаскированный командный пункт «врага», и Тарасов настаивает на том, чтобы самостоятельно определить, как ее достигнуть, каким маршрутом добираться. Его инициатива и приводит к успеху.

Надо только заметить, что в морально-психологическом плане конфликт этот разработан несколько поверхностно, здесь можно было добиться большей глубины, если не на уровне сценария, то обязательно на уровне фильма. Но режиссура, наметив эту линию картины в общих ее контурах, основное внимание уделяет жанровым особенностям ленты — стремительному развороту событий, их динамике, трюковым съемкам и, конечно же, самой организации военного поиска, изображению военной мощи. Уже дотитровое начало картины, в котором сигнал тревоги вызывает четкую, слаженную работу военного механизма, производит впечатление, а уж когда на экран вступает современная техника, появляются огромные воздушные лайнеры, в чрево которых с ходу въезжают машины, в небо устремляются вертолеты, по шоссе мчатся бронетранспортеры,— отдаешь должное постановочной стороне режиссуры, так выразительно сумевшей показать боевую мощь Советской Армии.

И все-таки в фильме впечатляет не только техника, но и люди. Мы непроизвольно становимся болельщиками «южных», потому что воочию наблюдаем за удивительным мастерством, бесстрашием десантников тарасовской группы, с блеском выполняющих боевое задание. Приходит на память солдатская заповедь: «Тяжело в ученье, легко в бою», и тут уж думаешь не только о воздействии и возможностях умело разработанного жанра, но и о воспитательном значении фильма, о его патриотическом звучании.

Правда, армейская пехота в картине «пострадала», ей повезло гораздо меньше, чем лихим десантникам. Ее огрехи иной раз напоминают игру в поддавки, а юмористический крен образа капитана Зуева, с умыслом задуманный авторами для известной разрядки насыщенного напряжением событий действия, начинает срабатывать в ином направлении — персонаж начинает выглядеть глуповатым человеком... Но эти пробелы фильма в известной мере окупаются тем серьезным обострением сюжета, когда в действие включаются бежавшие из тюрьмы опасные преступники Опять перед Тарасовым встает некая альтернатива: раскрыть свое местопребывание, чтобы вызвать помощь к тяжело раненной женщине, а милицию навести на след убегающих бандитов и тем самым проиграть «северным», или, не обнаруживая себя, продолжать путь. Но здесь герой не знает колебаний: он сообщает свои координаты, а от «преследователей» уходит болотами, упорно пробираясь к цели.

«Я зубами буду грызть землю, но доберусь до командного» — это, наверное, главное в образе героя, которого Б. Галкин играет упоенно и темпераментно. Это и лейтмотив картины «В зоне особого внимания», сказавшей свое слово в спорах об интересном фильме.

●

Пять дебютов на «Мосфильме», студии, много сделавшей для притока в кино новых творческих сил, для воспитания кинематографической молодежи, свидетельствуют о том, что традиции эти живут: идет естественный, не-

# Владимир Егоров

(1878—1960)

Эскизы к фильмам

*Фото В. Бондарева*

С именем Владимира Евгеньевича Егорова, народного художника РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, неразрывно связана история советского киноискусства, важнейшие этапы развития его изобразительного строя. Таланту, мастерству, вдохновению художника во многом обязан успех таких известных фильмов, как «Закройщик из Торжка», «Крылья холопа», «Мы из Кронштадта», «Суворов», «Дело Артамоновых», «Кутузов», «Без вины виноватые», «Адмирал Нахимов» и другие. Уже один этот перечень (далеко не полный) свидетельствует о широте творческого диапазона, о чуткости художнической натуры В. Е. Егорова, позволивших ему работать с режиссерами самых разных направлений. Художнику в равной мере подвластны и броская эксцентрика, и романтическая приподнятость, и спокойная повествовательная манера прозаического кино.

В. Е. Егоров, ученик Константина Коровина, пришел в кино из Московского Художественного театра, имея за плечами богатый опыт оформительской работы, и стал одним из первых подлинно кинематографических художников. Не удивительно, что дебют В. Егорова в кинематографе («Портрет Дориана Грея», 1915) еще несет на себе отпечаток театральной эстетики. Дальнейший его творческий путь свидетельствует об углубляющемся понимании и плодотворном освоении выразительных возможностей молодого искусства кино. За свою долгую жизнь в кинематографе В. Егоров оформил около ста художественных фильмов, работал с такими выдающимися мастерами, как Я. Протазанов, В. Пудовкин, В. Петров, Е. Дзиган.

Трудно переоценить значение творчества В. Е. Егорова для развития образного языка кинематографа Сама эволюция манеры художника — от театральной декоративности к выразительности материально-предметного мира на экране — в известной степени отражает движение и развитие стилистики кинематографа на одном из наиболее интересных этапов его истории.

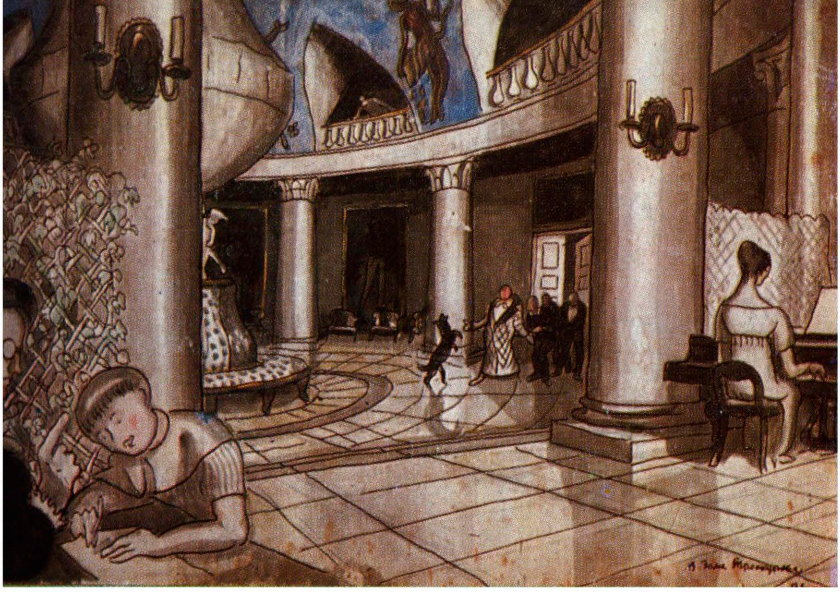
Отмечая столетие со дня рождения выдающегося художника, мы можем с уверенностью сказать, что его творческий опыт выдержал проверку временем и вошел в постоянно действующий художественный арсенал советского кино

*Г. Николаев*

*«На подмостках сцены»*

*«Степан Разин»*

*«Гамлет»*
*(не осуществлено)*



*«Дубровский»*

*«Василиса Прекрасная»*

*«Тринадцать»*

*«Кутузов»*

обходимый, заботливо поддерживаемый процесс обновления кинематографического организма. То, что все названные выше дебютанты обратились к современному материалу, говорит о принципиально важном устремлении начинающей режиссуры — о желании быть ближе к сегодняшним проблемам и конфликтам. И в этом молодые, усваивая опыт старших поколений, продолжают развивать генеральную тенденцию советского кино, всегда чутко откликающегося на явления времени.

В орбите статьи оказались пять дебютов. На их примере уже можно судить о том, как широки, как многообразны возможности, открывающиеся перед молодыми кинематографистами. Пять картин — пять разных жанров, среди которых и лирическое воспоминание, и остросюжетная приключенческая картина, комедия, психологическая лента и вариант так называемой производственной драмы. Плацдарм для художественных исканий у начинающей режиссуры обширный, и наиболее удавшиеся работы молодых показывают, сколь плодотворно могут разворачиваться эти поиски.

Первый фильм... Это может быть и смелый, значительный рывок вперед, и только пробный шаг, разведывающий будущие пути. Это может быть и ошибка, причем в некоторых случаях плодотворная для режиссера, ошибка, которая помогает по-настоящему найти себя. Конечно, хочется, чтобы заметных дебютов было больше, чтобы в каждом новом голосе чувствовался особый тембр, чтобы каждый нашел свою песню и сумел в дальнейшем вести ее мелодию уверенно и полнозвучно. Потому адресовались здесь некоторым картинам серьезные претензии — они продиктованы прежде всего желанием помочь дебютантам выйти на новый творческий уровень.

Степень отзывчивости на явления окружающего мира, мера зрелости художественного исследования жизни и форм ее воплощения определяют не только успех или неуспех того или иного начинающего режиссера. От этого зависит кинематографическое завтра. Оно принадлежит сегодняшним молодым, и забота о нем — это забота о надежном идейном и творческом арсенале нашей кинематографии.

*Л. Закржевская*

# В поиске

**«ТАЙНА ЗАПЕЧНОГО СВЕРЧКА»**
Автор сценария и режиссер В. Курчевский. Художник И. Клименко. Оператор Я. Топпер. Композитор М. Меерович. «Союзмультфильм», 1977

**«НОЧЬ ВЕСНЫ»**
Автор сценария А. Студзинский. Режиссер В. Курчевский. Художник С. Соколов. Оператор В. Сидоров. Композитор Ш. Каллош. «Союзмультфильм», 1976

**«САДКО БОГАТЫЙ»**
Автор сценария А. Симуков. Режиссер В. Курчевский. Художник И. Клименко. Операторы Т. Бунимович, Я. Топпер. Композитор Н. Каретников. «Союзмультфильм», 1975

Вадим Курчевский снял кукольный фильм о юном Моцарте. Лента называется «Тайна запечного сверчка». Предварить разговор о ней хочется похвалой режиссеру, в творчестве которого привлекает прежде всего преданность своему материалу, своей теме. Пролистав мысленно последние ленты Курчевского, отмечаешь, что все они посвящены проблемам творчества. В чем истинная цель искусства? Как складываются взаимоотношения художника с окружающей действительностью, временем, самим собой? На все эти вопросы отвечают вместе с постановщиком его рукотворные герои.

Когда лет пятнадцать тому назад Курчевский вместе с другими пионерами «последиснеевской эры» делал свои первые шаги в искусстве мультипликации, мультфильм о Моцарте невозможно было и представить. Ведь со времен Владислава Старевича на ниве кукольного кино царили только разнообразные представители земной фауны, всякие сказочные существа, детские игрушки. А тут — реальное историческое лицо, великий Моцарт... Пусть только в детском возрасте покажет его экран — все равно это будущий композитор, маленький гений... И *его* будет изображать кукла?!

Самая мысль об этом могла тогда показаться кощунственной. И сегодня могла бы, если бы не годы поисков, не упорное стремление энтузиастов кукольной мультипликации освоить как следует ее язык и расширить ее возможности, если бы не принципиальные творческие удачи ряда мастеров, в том числе и самого Вадима Курчевского.

*«Тайна запечного сверчка»*

Может быть, именно в этой, наиболее зрелой работе Курчевского нашло свое «окончательное» воплощение понимание им возможностей объемной мультипликации, магическая формула ее «образной консистенции». Во всяком случае в «Тайне запечного сверчка» авторам фильма удалось создать на экране особый, неповторимый

(Здесь необходимо подчеркнуть, что в мультипликации, искусстве трижды коллегиальном, бывает невозможно расчленить общее на производные. За готовую работу, фильма в целом, «отвечают» все — от сценариста до кукловода; в первую очередь и, пожалуй, в равной степени, режиссер и художник-постановщик. Говоря о фильмах Курчевского, следует помнить и об этом.)

Трогательная история дружбы маленького Моцарта с запечным сверчком, научившим будущего великого маэстро играть на скрипке, сказочна. Но в то же время она и правдива, поскольку в основе фильма лежат известные факты биографии композитора. В необычном, но вполне реальном соседстве на экране волшебного сверчка и, скажем, архиепископа зальцбургского и даже самого сиятельного Людовика и его придворных таится то самое чудо игры, которое можно выразить словами: хотите верьте, хотите нет. Чудо искусства.

В этом мире вы ощутите свет, тепло, уют; отблески от пламени в камине, большое кресло, в котором дремлет, не доставая ногами до пола, маленький мальчик... Доброе лицо отца Моцарта — Леопольда, симпатичные глазенки-бусинки говорящего сверчка...

В этом мире немало и такого, что чуждо чуткому сердцу маленького гения, которого духовные и августейшие особы наперебой спешат сделать своей музыкальной игрушкой. Мрачные своды соборов, черно-красная мантия архиепископа, безжизненно возведенные к небу длани и бесстрастное алебастровое лицо папы римского... Это он «запирал» музыку в своих священных стенах, дабы звуки ее не проникали на улицу, это он намеревался «арестовать» уши Моцарта, но вынужден был не только признать его великий талант, но и наградить орденом Золотой шпоры...

Мир экрана многокрасочен, многозвучен, полон контрастов. Вот трескотня праздничного фейерверка перекрывается мерным шорохом дождя. Маленький Моцарт шагает с отцом под зонтом. Он еще полон впечатлений от своего выступления, имевшего огромный успех. С детской непосредственностью то забежит вперед, то снова прильнет к старому Леопольду. Маленькая сцена-пантомима так тщательно разработана авторами, так человечна, что на какое-то мгновение забываешь, что перед тобой всего лишь куклы.

В нескольких шагах от сверкающего дворца жмется на набережной нищенка. Моцарт отдает подаренную королем куклу продрогшей девочке и, может быть, впервые в жизни задумывается: чего стоит все это великолепие, когда на свете столько горя. Скоро он повзрослеет, потом станет великим Моцартом — на пороге отрочества мы и простимся с большеглазым мальчуганом. Простимся, чтобы сохранить в душе образ его детства.

В сочетании планов светлых, как бы живым огоньком подсвеченных (мотив дома), и затаенных, мрачных (линия архиепископа) или, напротив, парадно сияющих (тема дворца) возникают изобразительные аккорды, близкие музыкальным, моцартовским, что звучат на протяжении фильма.

В «Запечном сверчке» Курчевскому удалось достичь слитности, цельности всех художест-

---

Статья иллюстрирована рисунками В. Курчевского

венных компонентов фильма. Здесь сказочное неотделимо от реального, символическое от конкретного. Музыка — от цвета, крупные планы — от фона, колорит — от композиции. Казалось бы, найден едва ли не совершенный эстетический вариант произведения — бери его с собой и шагай к следующей постановке. Но Курчевский никогда не останавливается на том, что уже достигнуто, найдено, он устремлен к новым творческим поискам.

Непривычными казались поначалу почти все ленты режиссера: в одной — очень уж немультипликационная тема, в другой — слишком неординарные герои, в третьей — более чем условное изображение... Однако в каждой из них было свое, пусть небольшое, художественное открытие, почти в каждой обнаруживалось то оригинальное и значительное, что органически входило в арсенал выразительных средств мультипликации.

Так, своеобразной «энциклопедией новаций» можно назвать снятый несколько лет тому назад хорошо известный фильм Курчевского «Легенда о Григе». Вернемся к нему, чтобы понять, что характерно для творчества этого режиссера.

...У постели больного Грига горела свеча, стояли баночки с лекарствами и песочные часы. Живое пламя свечи колебалось, тускло отсвечивало во тьме аптекарское стекло, истекали последние мгновения жизни великого композитора. Этот кадр длится на экране, наверное, всего несколько секунд. Но в мимолетном монтажном плане заключено, думается, нечто важное для разговора о манере режиссера.

Реальная свеча, настоящие песочные часы и натуральные склянки от лекарств составили скромный, но в то же время удивительно живописный... натюрморт. Натюрморт — в мультипликационном кукольном фильме? В этом крайне условном искусстве, которому противопоказан, кажется, даже самый этот корень «натюр»? И более того — в фильме, который с самого первого кадра заявлен авторами как некое театральное действо, как «балаганчик», то есть в ленте условной в квадрате и даже для мультипликации — «анатуральной»?

Впрочем, по порядку. Вот раскрылся алый

*«Легенда о Григе»*

*«Франтишек»*

занавес, на просцениум выкатились безобидные уродцы тролли и громогласно провозгласили: «Представление начинается!!!», вот появились перед нами Король и его невеста Принцесса... Он — словно выделанный из латуни, очерченной металлической окалиной, в рыцарском шлеме, в красной мантии, постоянно скрывающей нижнюю часть его туловища (так что кажется, будто он вообще состоит из одного могучего торса), при мече и при черных проволочных усах — свир-репый и ...смешной. Она — вся белая-белая, словно выточенная из большого куска рафинада, с немыслимо удлиненной и все-таки весьма грациозной шеей в бесчисленных рядах украшений, с рукавчиками

«буф» и с неподвижным личиком, печальная и трогательная.

Король во всеуслышание объявил о своей свадьбе и о том, что музыку к празднику он заказал великому композитору Эдварду Григу.

Несколько пробежек по условным, «мейерхольдовским», лестничным маршам (сценическое пространство кинобалаганчика оформлено по принципу «обнаженной конструкции»), по балочным перекрытиям, снова по лестницам и переходам — и мы уже в квартире Грига. А вот и он сам: седой старик с романтической гривой волос и густыми бровями сочиняет свой бессмертный концерт для фортепиано с оркестром...

Музыка уносит нас в закулисье, далеко-далеко от конструктивистских декораций балаганчика. Изображение фильма на какое-то время становится рисованным, и мы, словно подхваченные сильными, светлыми звуками, парим над широким простором, увиденным с высоты птичьего полета. Над прибрежными рыбачьими поселками и дюнами, над соснами и фиордами — над милой сердцу композитора прекрасной землей Норвегии, пейзажи которой воспринимаются здесь почти как «видовая» зарисовка, как живая натура, снятая оператором, скажем, с вертолета.

...Но Григ стар и болен. Неотступно дежурит в его просторной уютной квартире с камином и старинной мебелью друг композитора — почтенный доктор, милый, вполне «земной» человек, похожий скорее на реального ибсеновского героя, нежели на кукольный персонаж, так реалистически тщательно сделана эта кукла — настоящий мультипликационный актер.

Но кто это рядом с доктором? Что за странная дама в роскошном одеянии, с красным крестиком на черном гипюре? Это Ее Величество Смерть, пришедшая в дом Грига, чтобы забрать его с собой туда, где нет ни земных страданий, ни мук творчества, ни волнений любви. Смерть прикинулась сестрой милосердия, маска скрывает ее лицо, страшное лицо, на котором н и ч е г о  н е т. Добрый доктор разыгрывает с ней шахматную партию, не ведая о том, что ценой его проигрыша может стать жизнь композитора.

А у постели больного Грига горела свеча...

Разностильная это лента. И эклектичная. Какие только художественные истоки, эстетические связи, стилистические заимствования ни усматриваются в «Легенде о Григе»! Тут и вышеупомянутые «мейерхольдовские» театральные начала, и прием ярмарочного представления; персонажи, пришедшие кто из средневековой мистерии, а кто из норвежской реалистической драмы конца века; фольклорные мотивы и даже «сам» Бергман, ибо поединок в шахматы со смертью — это не что иное, как прямая цитата из фильма Ингмара Бергмана «Седьмая печать».

Но вот загадка: при всей своей разностильности лента не производит впечатления несложившейся, скомпилированной. Происходит какой-то странный симбиоз. Что-то цементирует, скрепляет изнутри разнофактурные блоки. То ли григовская музыка, которой наполнен весь фильм, — прекрасная и подчас неожиданная в смелом и причудливом контрапункте с изображением, как бы остраненная им. То ли особая колористическая драматургия картины — яркая, тревожная и в то же время торжественная, праздничная гамма алого, белого и черного. Именно эти цвета царят в фильме, причем каждый из них полон особого смысла, символичен. И если красный — это кипящая кровь жиз-

*«Мастер из Кламси»*

ни, а черный — могильная сень смерти, то, думается, белый — это цвет красоты и духовности, цвет искусства...

Когда в финале солнце, разбуженное григовскими аккордами, прогоняет Смерть и та уходит пристыженная, а музыка великого норвежца в полную мощь звучит на свадебном торжестве, знаменуя собой вечную весну и человеческое бессмертие, — невольно проникаешься важностью увиденного на экране.

К сожалению, в «Легенде...» местами чересчур напыщен текст, не задалась фигура самого композитора, встречаются погрешности против вкуса. Но даже и при этих недостатках картина остается заметным эпизодом в развитии кукольного мультипликационного фильма.

Стоит вспомнить и поиски Курчевского в области детского кукольного фильма. Здесь режиссер упорно стремится уйти от привычной назидательной сказки с ее традиционными героями — зайчатами, медвежатами, лисичками, ищет новые темы, новых героев, придумывает необычные, но доступные детскому восприятию занимательные формы подачи материала. В таких лентах, как «Я нарисую солнце» и «Золотой мальчик», оригинально использовались колористические возможности мультипликационного замысла. Цветовая драматургия основывалась здесь в одном случае на перепадах солнечных, праздничных красок, которым так радуется мальчик-художник, и унылых, дождливых тонов, «накаркannых» зловредной вороной; в другом — на обыгрывании комических характеристик персонажей (разбойник был с головы до ног черным, дама-мещанка — пунцовой и т. д.). А в фильме «Ничто не забыто» впервые в детском кукольном фильме была использована трагическая кукла. Скорбная фигура слепого солдата, рассказывающего мальчугану о войне, была создана с уважением к славному прошлому героя, с чувством меры и художественного вкуса.

Лучшая детская лента Курчевского — «Франтишек», поставленная по сказке Миклоша Мацуорека. В ней рассказывалось о том, как перед Новым годом, в преддверии праздника, Старший Дед Мороз дал наказ маленьким Морозикам разрисовать окна инеем. И послушные Морозики разбежались по улицам старинного городка и разрисовали стекла белыми узорами. Только упрямый Франтишек, влюбленный в яркие краски, сделал окна разноцветными! Но ведь так не бывает! Не бывает разноцветного инея! Однако маленький художник и фантазер Франтишек не может согласиться с обыденностью и не хочет рисовать «как положено». В конце концов он побеждает Деда Мороза, который разрешал действовать только по предначертанным правилам.

Обыкновенная рождественская детская сказка обрела современное звучание. Исполненная

*«Мастер из Кламси»*

*«Ночь весны»*

юмора и озорства, она отличается простотой и изяществом художественных решений, стилистической цельностью, вседоступностью восприятия. Все это позволило «Франтишеку» войти в ряд, я бы сказала, классических фильмов советской кукольной мультипликации.

Ярким, необычным и весьма успешным экспериментом стала лента «Юноша Фридрих Энгельс» [1], в создании которой Курчевский участвовал вместе с Федором Хитруком, Владимиром Наумовым и немецкими режиссерами Катей и Клаусом Георги. Это фильм удивительный. Произведение многосложного, синтетического жанра, среди «ингредиентов» которого — и публицистика, и лирика, и сатира, и юмор, и элементы исторической хроники, и штрихи политического плаката, и признаки «биографической» ленты, и приметы эпистолярного произведения... Но удивителен он прежде всего потому, что в нем совершается некое чудо (мультипликаторы не любят, когда их называют волшебниками или кудесниками, однако другого слова я не подберу). Это чудо — общение с живым Энгельсом.

Письма молодого Энгельса полны непосредственности, юмора, живых наблюдений, ярких характеристик. Перенесенные на экран, не терпящий прошедшего времени, они как бы придают повествованию сиюминутность. От сценки к сценке, от одного живого впечатления к другому развивается действие фильма, образуется широкая панорама нравов Германии середины прошлого века. И даже более того. Рассказывает ли Энгельс сестре и друзьям о комическом параде «великой ганзейской армии» из сорока человек или о своих визитах «в общество», где светские пустомели, бременские щеголи, «гении по последней моде», вольнодумно болтающие о всякой чепухе, были шокированы не столько его усами, отпущенными назло филистерам, сколько радикальными речами («...шагая проторенными путями, к решительной победе не прийти»); пишет ли о наказании палками беглого солдата или о праздновании десятилетия французской июльской революции — во всем этом, в каждом штрихе биографии Энгельса мы открываем для себя частицу времени, чреватого будущими великими революционными свершениями, времени массового роста классового самосознания мирового пролетариата.

Как же, из каких художественных элементов сделана эта умная и интересная лента? Удачно подобранные гравюры немецких городов, дополненные стилизованными под гравюру строгими монохромными рисунками, читаются в фильме как своеобразные пейзажи. Особую эмоциональную окраску приобрели в нем фотографии (в них запечатлены некоторые моменты общественной жизни того времени), карикатуры, картины, газетные полосы, портреты, печатные страницы... Заиграли здесь даже сами рукописные строки. Запомнился, к примеру, такой момент: Энгельсу не хватило обыкновенных чернил и, как нарочно, исписался лист. Закончил он письмо (соответственно «обшутив» это) красными чернилами поперек листа. Эта крупица драматургии интересна также и «прикладно», оформительски.

Эта работа явилась этапной в «вечных поисках» мультипликацией своих особых средств художественной выразительности. Недавно ее уроками — свободно и оригинально — воспользовался А. Хржановский в фильме «Я к вам лечу воспоминаньем...».

*«Садко богатый»*

[1] См. рецензию о фильме в «ИК», 1971, № 3.

Не менее смелый и рискованный эксперимент — экранизация Курчевским «Кола Брюньона». Тут авторы привлекли классические произведения живописи в качестве своеобразного изобразительного фона, на котором действуют мультипликационные кукольные герои фильма. Пейзажи, интерьеры, натюрморты, как бы перекочевавшие со знаменитых полотен и гравюр на экран, соединенные вместе, превратились в мультипликационную декорацию, красочно и достоверно воссоздающую атмосферу маленького городка на юге Франции, окружающих его холмов, лесов, деревень, замков.

Этот искусственно «срежиссированный» мультипликационный мир заставляет вживаться в действие, в особую изобразительную условность ленты. «Заставляет» потому, что сразу трудно принять правила этой условности. Даже несмотря на то, что куклы — персонажи фильма — выполнены весьма искусно.

И сам знаменитый Кола — толстяк, балагур, весельчак, мудрец, и озорная Ласочка, и старуха жена, и внучка Кола Брюньона, и герцог — все они также, кажется, пришли в картину из знаменитого «Крестьянского танца» или из соседнего по музейной стене полотна... Они даже колористически не выделяются на общем фоне фильма, в котором царят благородные коричневато-оливковые тона... Конечно, они выглядят несколько непривычно на экране, все эти почти «живые», артикулирующие куклы. И все-таки лента смотрится с огромным интересом.

На первый взгляд может показаться, что в творчестве Курчевского все было удачным. Это, конечно, не так. Нельзя умолчать о несостоявшихся попытках режиссера соединить несоединимое, оживить декларативное. Так, весьма спорной представляется, например, одна из недавних лент Курчевского — «Ночь весны».

По мысли авторов, известное стихотворение Владимира Луговского должно было обрести в фильме свое пластическое воплощение. Звучат за кадром знакомые раскатистые строчки, произносимые голосом Юрия Каюрова:

Верю в жизнь,
верю в смерть
и опять снова в жизнь.

*«Садко богатый»*

*«Тайна запечного сверчка»*

Слова поэта, обращенные к другу юности, воспоминания его о пройденном, размышления о смысле жизни исполнены мудрости и спокойствия, они даже величественны, потому что, как и каждая строчка у Луговского, глубоко личностны, пережиты и выстраданы.

На экране же они получают, может быть, чересчур обобщенное, визуальное выражение в серии лаконичных кадров, каждый из которых, будучи изъятым (представим!) из картины, мог бы послужить ей своеобразной заставкой, символическим выражением авторского замысла. Столько выразительной энергии и в фигуре матери, пестующей мальчугана, а затем провожающей в путь юношу-сына, и в суровых

крестьянских лицах, и в мерно раскачивающемся тяжелом колоколе, и в летящем силуэте девушки, и в треплющих степные ковыли вихрях времени, и в неистовой, все сметающей атаке Красной конницы, и в капле крови, стекающей с пробитой пулей бескозырки в мокрую землю и прорастающей на ней алыми цветами...

Но при этом исчезает неповторимость, единственность конкретной судьбы, словно вобравшей в себя судьбы целой плеяды художников, рожденных, мобилизованных и призванных революцией. Появляется нечто перечислительное: здесь и память об Испании — мотив, едва намеченный у Луговского, и военные воспоминания, и хроникальные кадры встречи вернувшихся на Белорусском вокзале, и изобразительная тема светлого современного города... А ведь в лучших своих работах Курчевскому всегда удавалось передать особенность — и даже «особинку» — своих героев: в этом как раз и заключается, пожалуй, своеобразное очарование его лучших фильмов.

Именно такую «особинку» удалось Курчевскому найти в образе былинного гусляра Садко в одной из своих последних работ — ленте «Садко богатый».

Вот как рассказывает об этом фильме сам Курчевский:

— Садко для меня в первую очередь — художник, имя которого пережило века. Сознаемся, мы часто воспринимаем знаменитых героев «в оперной» одежде. Далеко не все читали былины о Садко, но оперу «Садко» знают все. Мы же хотели познакомить зрителя с Садко подлинным, неоперным. А по былинам — это образ неоднозначный, непростой. С другими фольклорными героями легче: Илья Муромец — это силушка народная, Микула Селянинович — крестьянин, землепашец. А Садко? Он знаменит своим искусством, он гусляр и скоморох. Ни кола, ни двора, ходи по миру, весели, озадачивай людей. Был, как известно, приказ царя Алексея Михайловича: скоморохов в город не пускать, только на праздники обрядовые — побаивались их правители. И вот променял Садко свои гусельки яровчаты на земные радости, стал богаче и знатнее всех в городе, скупил все товары купеческие. Только не осилить одному человеку Господина Великого Новгорода, обросли купчишки снова лавками, а Садко, промотав свое богатство, пустился в дальний путь за новыми диковинными товарами. И вот — новое испытание: райское подводное житье у царя морского. Ласков и приветлив был с ним владыка, только развлекай его. Не выдержал Садко такой доли, затосковал по свободе, по вольной земной жизни («нету скрипу колесного, и мужики не ругаются, и рожью не пахнет»), вынырнул на свет божий с одними гуслями и вернулся к своей ватаге скоморошьей, к своей Чернавушке...

«Садко богатый» — лента объемная. Трудно представить задачу более сложную: воссоздать на «игрушечной» стройплощадке облик знаменитого города, избежав при этом ощущения макета. Как заставить зрителя поверить в кукольного Садко?

Фильм получился. В нем нет ярких красок, тяжелой кукольной «лепнины», здесь превалируют серебристо-коричневато-голубые тона, какие-то перламутровые неуловимые сочетания. Лишь в сценах новгородских пиров да ярмарочных торгов экран заполняют «богатые» золотисто-охристые, как бы отливающие багряным, цвета.

Как ни парадоксально, но по изобразительной своей стилистике картина вообще скорее живописна, «рисована», нежели пластична, «объемна». Возможно, это ощущение возникает благодаря удивительной слитности пространственных ее планов — от самого крупного, «актерского», до самого дальнего, «общего», в котором постоянно присутствует образ Новгорода, данный легким абрисом белых соборных стен на декорационном заднике, как бы плывущий плавной ладьей средь разлива вод. Образ, лишенный тяжелой материальности, опоэтизированный, как бы существующий в сердце Садко...

●

Призвание человека. Судьба мастера. Цель творчества. Большинство лент Вадима Курчевского — об этом. Его не смущает «негарантированность» поиска. Оттого в его лучших картинах — дух новаторства, праздник художественного открытия.

*Е. Левин*

# Время и стиль

*К типологии стилей советского кино*

Теория стиля в нашем искусствознании — одна из наименее разработанных (как и теория жанра). Киноведение тоже не может похвастать заметными достижениями в этой области. Поэтому коллективное исследование проблем кинематографической стилистики, развернувшееся на страницах журнала «Искусство кино», очень важно и как нельзя более ко времени.

В центре общего внимания не мог не оказаться вопрос, поставленный В. Михалковичем в статье, открывшей дискуссию: «Что же такое стиль? Почему с такой непреложностью он осуществляется в творчестве самых разных художников?»[1]

Сам В. Михалкович, правда, от поисков своего определения стиля отказался: «Не мудрствуя лукаво и не вдаваясь в запутанные историко-теоретические изыскания, которые утяжелят статью и уведут нас в сторону (!?), возьмем какое-нибудь одно — солидное, веское — определение стиля и будем с ним работать в дальнейшем» (№ 1, стр. 78).

Историко-теоретические изыскания, что и говорить, могут увести в сторону, но вдаваться в них все-таки нужно — как раз для того, чтобы распутать запутанное.

«Вескую концепцию» стиля В. Михалкович нашел в одном из томов «Теории литературы». Он пишет: «Стиль здесь понимается как явление индивидуальное, как частное достояние творца, однако возникающее отнюдь не по прихоти какого-либо отдельного художника. Возникновение стиля обусловливается новым знанием о действительности, «открытием мира» или отдельных, прежде неведомых его областей. Подобное знание находит для своего выражения и некую новую форму. В основе стиля, таким образом, лежит всегда некая... «общая форма, присущая многим явлениям жизни. Эта форма не дается сама собой, ее нужно открыть. Художник угадывает ее во множестве предметов, находит силой своего таланта и, раз открыв, использует как инструмент для вскрытия других форм. Вторгаясь в незнакомые предметы, она изымает из них «знакомое», аналогичное себе содержание, служит обобщению, создает одну из вероятных, цельных картин мира».

Значит, стиль есть проявление некоторого нового знания о мире через посредство новой формы» (№ 1, стр. 78).

Действительно солидное издание Института мировой литературы дает здесь, к сожалению, слишком общее, эстетически малосодержательное определение. Оно не «работает».

Не помогают и определения стиля, данные в 20-е годы. В. Туркин считал, что стиль фильма — это «формы монтажно-ритмических схем». Б. Эйхенбаум сводил его к стилю монтажа — «кадросцепления», «синтаксиса фильма». Отметив попутно, что монтаж — это не только кадросцепление и синтаксис, обратим внимание на главное: у В. Туркина и Б. Эйхенбаума одно неизвестное заменяется другим, и мы возвращаемся к исходному — что такое «формы монтажно-ритмических схем» и «синтаксис фильма» как стиль, остается неясным.

В этой сложной ситуации В. Михалкович намерен «в самом киноязыке, в самой дея-

---

Продолжение дискуссии о стилевых направлениях в современном советском кинематографе. См.: «ИК», 1978, № 1—11.

[1] «ИК», 1978, № 7, стр. 73. В дальнейших ссылках на материалы дискуссии в тексте будут указываться номера журналов и страницы.

тельности камеры найти ту особую масштабную форму, без которой невозможен стиль» (№ 1, стр. 80).

Надо ли понять автора так, что он киноязык сводит к деятельности камеры? Или это просто неловкое выражение? Но в нем зафиксирована четкая позиция автора на всем протяжении статьи, где ведется поиск стилеобразующих факторов в самом киноязыке.

«Камера, — читаем мы в статье, — становится физическим, материальным носителем и выразителем моего отношения к видимому» (№ 1, стр. 79). Сама камера, в одиночестве? А как же другие выразительные средства — они что, факультативны? Тут же выясняется, что «позиции камеры представляют собой основу киноязыка» у Е. Плажевского и М. Мартена в их «популярных грамматиках киноязыка» (неужели тоже — в глазах В. Михалковича — трудах веских и солидных?) «...отсюда (!) следует, — полагает он, — что форму, которая необходима для проявления стиля, мы должны искать прежде всего в том, что составляет специфику кинематографа и является его самым необходимым инструментом — в движениях камеры, а не в слове, музыке или игре актеров, как бы важны они ни были для общего смысла каждой картины» (№ 1, стр. 79).

Можно биться об заклад, что путь, выбранный автором статьи, непременно и очень быстро заведет его в тупик.

Ведь движение камеры — лишь одно из выразительных средств киноискусства. Само по себе оно ничего не решает и не определяет ни в кинематографической форме вообще, ни в стиле. Оно ведь становится художественно содержательным (значимым) только в общей системе выразительных средств, *создающих кинообразность*. Что же касается специфики кино, то В. Михалкович прекрасно знает: она не может быть сведена к одному выразительному средству или к их совокупности. На их уровне ни специфику искусства, ни стиль понять нельзя. Специфика всякого искусства — это *специфика его художественного образа*, то есть особенность соотношения изобразительности и образности, превращения первой во вторую. Не поведение съемочного аппарата определяет специфику кино, а оно само обусловлено ею: таково и вообще отношение между техникой и языком (художественной формой) в любом искусстве.

Не учитывая этого, В. Михалкович постоянно противоречит самому себе. Так, он полагает, что динамичная камера активна, то есть выразительна, а неподвижная — пассивна, художественно нейтральна: «...отдельные режиссеры ей не верили: боялись, что она не справится, не поспеет, не схватит того, что нужно, так что камере ничего не оставалось, как скромно стоять в углу и не беспокоиться», в результате появлялось «не кино, а то, что оно фиксирует» (№ 1, стр. 80). Но тут же делается исключение для статичной точки зрения в «Прошу слова» — здесь она выразительна. Затем — для «Неоконченной пьесы...»: «...самой позицией аппарата — пассивного, не пытающегося стимулировать интерес к происходящему больше, чем игрой актеров, передается шутовство, ненатуральность торжественной встречи Платонова» (№ 1, стр. 82).

Вот он, ближайший и такой неожиданный для вдумчивого, талантливого киноведа тупик: статичную камеру он считает пассивной! Интерес зрителя к происходящему, согласно В. Михалковичу, может стимулировать только ее движение, выделяющее детали, ставящее акценты. Но в то же время и пассивная камера делает свое дело. Значит, она выразительна, то есть активна?

В описанном В. Михалковичем кадре встречи Платонова статичная камера отнюдь не пассивна. Напротив! Она не менее активна, чем актеры. Она активна — выразительна — именно своей отстраняющей и отстраненной неподвижностью и неизменностью смыслово наполненной дистанции, подчеркивающей ироничное отдаление автора, а с ним и зрителя, от нарочито нерасчлененного в кадре действия, рассчитанно взятого без детализации, не выборочно, а в целом. В данном кадре — его монтажное строение, не забудем, обусловлено задачей сцены, в которую он входит — постоянство точки зрения неразличимо слито с ком-

позицией, с длительностью, с его звуко-пластическим решением, с манерой актерского исполнения. И лишь рассматривая кадр как целое и как часть монтажной сцены, мы сможем объяснить художественную значимость (содержательность) каждого его выразительного элемента (средства), меру его активности. Пассивное же выразительное средство — просто нонсенс. Если оно пассивно — значит, невыразительно, что является, как известно, недостатком, просчетом, а не признаком стиля.

В. Михалкович всерьез считает «субъективной» только движущуюся камеру. И тут же уточняет: впрочем, «статичность, безучастность» (поразительное отождествление!) аппарата может быть и мнимой — скажем, в фильме «Страх высоты» (не имеющем, по-моему, отношения к теме дискуссии по причине своего откровенного бесстилья.

Надо ли напоминать азбучную истину, что камера, статичная или динамическая, — лишь техническое средство, которое может стать, а может и не стать в фильме средством выразительным, то есть всенепременно субъективно авторским? И что речь, следовательно, может идти только о мере, степени субъективности аппарата, каковая определяется не формально, не наличием или отсутствием движения, а образным контекстом, в который кадр включен? Скажу проще: движение камеры — лишь одно из многих измерений степени ее субъективности. Какой пример ни возьмем, каждый покажет, что и статичная точка зрения в подлинно художественном фильме всегда субъективна. А как же иначе? Более того! В монтажном строе картины субъективна не только каждая точка зрения аппарата, но и переход от одной к другой: их нельзя абсолютно расчленять и рассматривать только порознь, отдельно, изолированно. Каждая точка зрения, статичная или динамическая, субъективная скрыто или открыто, может быть понята лишь в ее реальных художественных взаимодействиях с другими в контексте монтажной фразы. При этом положение аппарата нельзя отрывать от других выразительных средств кадра, нельзя выдергивать из его композиции, сводить выразительность кадра к выразительности камеры: это, повторяю, обреченность на описательство, на ничего не доказывающее перечисление формальных приемов. Оно подменяет предмет анализа — выразительные элементы стиля и стиль как целое — одним из этих элементов, безосновательно генерализированным. Ведь если бы движением камеры, ее субъективностью определялась специфика киноискусства — каким простым явилось бы оно миру, какой игрушечной была бы его поэтика: ее исчерпала бы любая «популярная грамматика» в духе каталогов М. Мартена или Е. Плажевского, понимающих киноязык как алфавит. Хотелось бы, однако, посмотреть на человека, выучившего латинскую азбуку и на этом основании решившего, что он знает язык Цицерона!

К счастью, в кино и в его теории все обстоит гораздо сложнее — и потому интереснее. И В. Михалкович потому и не смог, по-моему, определить черты современного стиля, что рассматривал его на уровне отдельных выразительных средств, главными из которых он назвал статичную камеру и интенсивную живописность кадра. При этом живописность отождествляется им всего только с пластической выразительностью, чем сразу же упраздняется сама проблема живописности как черты стиля. Ведь пластическая выразительность свойственна каждому кадру художественного фильма любого стиля — «Стачке» не меньше, чем «Зеркалу» и «Древу желания», «Июльскому дождю» так же, как «Двадцати дням без войны», «Чужим письмам» и «Мольбе». Стало быть, речь может идти о различных формах пластической выразительности, о степени живописности, а не о живописности как стиле (о чем убедительно пишут Ю. Богомолов[2] и И. Вайсфельд[3]).

В. Михалкович полагает, что живописность как признак стиля воплощается в композиции кадра, и считает, вслед за статьей В. Туркина 1922 года, что элементами, из которых строится композиция, «являются декоративные массы, вещи и люди». Увы, это эстетически бессодержательное деление по неверному основа-

[2] «ИК», 1978, № 2.
[3] «ИК». 1978, № 7.

нию (ибо что такое здесь декоративность и что такое «массы», как отделены от них «вещи?) изначально уводит нас от проблемы стиля в другую совсем сторону. Если бы В. Михалкович вспомнил, что композиция кадра создается не из абстрактно взятых декоративных масс, вещей и людей — независимо от того, выразительны они или нет,— а образуется взаимодействием всех его выразительных элементов, что «декоративные массы» — «фон, строения, интерьеры» — в едином художественном пространстве кадра неотделимы от «вещей» и «людей», причем неотделимы не формально, а эстетически содержательно, — он занялся бы изучением сущностных, а не формальных признаков стиля, пусть и на уровне кадра (а он — первый, исходный, но далеко не единственный стилистический уровень фильма). И не пришел бы к такому выводу: «активизация антуража, втягивание в смысловую сферу картины всей поверхности кадра и представляется нам существеннейшей чертой нового стиля — более важной, чем отмеченные выше живописность кадра и статичность киноаппарата» (№ 1, стр. 83).

Верно ли это? Ведь отмеченные признаки кадра всегда были свойственны каждому подлинно художественному кинопроизведению. Вспомним классику 20-х, 30-х, 50-х годов. Разве в «Потемкине», «Матери», «Земле», в «Чапаеве», «Депутате Балтики», в «Журавлях», «Балладе о солдате» «антураж» не был предельно активен — в границах поэтики кино каждого периода, а в «смысловую сферу картины» была втянута не «вся поверхность кадра»? Другое дело, что поэтика кино развивается, и предел, достигнутый ею, скажем, в указанных аспектах, сегодня не является уже пределом, он превзойден: планка поднята выше. Но тенденция к «активизации» и «втягиванию» существовала всегда — как генеральная направляющая эволюции киноязыка. Вовсю действует она и сегодня, причем является признаком не одного какого-то определенного стиля: достаточно рядом с Н. Михалковым, чью «Неоконченную пьесу...» изучает В. Михалкович, как образец современного киностиля, назвать А. Тарковского, Г. Панфилова, Т. Абуладзе, В. Шукшина, С. Ростоцкого, Н. Мащенко, Б. Шамшиева, Л. Осыку, Л. Шепитько, И. Авербаха, А. Хамраева, Ю. Райзмана, Х. Нарлиева, Э. Ишмухамедова, А. Михалкова-Кончаловского... У кого из них «антураж» пассивен, невыразителен, а не вся поверхность кадра содержательна? Между тем эти режиссеры не входят в одну стилистическую команду. Думаю поэтому, что В. Михалкович принял за стилевой признак какого-то одного — нового, на его взгляд — направления общую черту поэтики современного кино. Положение осложнено еще и тем, что неверное понимание стиля не позволяет критику поставить наиважнейшую проблему стилеобразующих факторов. «Документальность» и «живописность» изображения, как подчеркнул И. Вайсфельд, не являются ни стилями, ни даже стилеобразующими факторами, они сами обусловлены, вызваны к жизни не известными автору статьи причинами.

Так мы возвращаемся к тому, с чего начали эту статью, к необходимости ответить на вопросы: что такое стиль и чем он порожден? Как «стиль, отвечающий теме» (Н. Некрасов), соотносится с темой — с жизненным материалом, как определяется им? Как реальность воплощается в стиле, выражающем авторское видение мира?

Дальше нам не двинуться, пока мы не выясним, что же такое стиль фильма. Вот мнение В. Михалковича: «...кинематографический стиль (проявляющийся в способе фиксирования материала) не равен, не однозначен стилю определенной картины. В каждой ленте реализуются многие стилистики — литературные, музыкальные, живописные и т. д. Кинематографический стиль вступает с ними в сложные взаимосвязи, оказывает на них влияние и сам испытывает обратное влияние со стороны всех этих стилей». И дальше: «В результате образуется сложный стилистический конгломерат — определенный стиль, созданный определенным режиссером (который порой обладает еще и собственным индивидуальным стилем, проявляющимся в особых сюжетных и пластических предпочтениях)» (№ 1, стр. 80).

Трактовка стиля как конгломерата исходит из понимания стиля как неоднородного образования, составленного из незамкнутого множества недостаточно определенных величин. При этом неожиданно обнаруживается, что режиссер может и не обладать «собственным индивидуальным стилем»!

Такая концепция стиля не отменяет ли саму проблему изначально? Предмет анализа исчезает, как только мы примем, что стиль есть не эстетическая целостность, а конгломерат.

Пойдем другим путем. Начнем с общеизвестного: фильм представляет собой динамическое единство его художественных компонентов. Они сложились исторически, в ходе развития кинематографа — сначала эмбрионального, в лоне смежных искусств, затем самостоятельного, во взаимодействии с ними. Каждый из компонентов порожден одним из смежных искусств и сохраняет с ним живую эстетическую связь. Сценарий генетически родствен и эстетически открыт прежде всего литературе — прозе и драматургии (а через нее — и театру); искусство кинооператора — живописи (и фотографии); искусство киноактера и кинорежиссера — театру; искусство кинокомпозитора — музыке[4]. Каждый художественный компонент фильма — не вольный набор выразительных средств, а структура, то есть их закономерное единство — синтез, изначально обусловленный и целенаправленный тем, что компонент входит в более общую структуру — художественную форму произведения, ею определяется и в то же время ее частично определяет во взаимодействии со всеми другими компонентами. Каждый из них располагает своими выразительными средствами, в том числе и стилистическими. Взаимодействие этих последних образует стиль компонента — специфическую сферу кинообразности (сценарную, пластическую, музыкальную, звуко-пластическую стилистику).

Рискнув на мудрствование — другого выхода просто нет! — и не боясь лукавого, этого, по выражению Левия Матвея, старого софиста, пуще ладана боящегося диалектики, попробуем дать предварительное определение стиля.

Стиль есть обусловленные авторской индивидуальностью выбор, употребление и взаимосвязь выразительных средств, в единстве (синтезе) создающих художественную структуру — специфическую образность, которая воплощает некоторые стороны авторского видения действительности.

Каждый соавтор картины — сценарист, режиссер, оператор, художник, актер, композитор — обладает своим собственным, индивидуальным стилем. В целостном фильме они, преобразовываясь внутри и в пределах режиссерского стиля, создают не конгломерат, не сумму, не лестницу или пирамиду, не этажерку, а единый стиль произведения. Он выступает как синтез стилей всех художественных компонентов, то есть как эстетическая целостность, в которой отдельные элементы неразличимы и порознь — изолированно — не существуют (они вычленяются лишь теоретически). Эстетической доминантой этого синтеза, художественным гарантом единого стиля картины является стиль режиссера.

Поэтому проблема стиля кинопроизведения как целого есть прежде всего проблема *стилей художественных компонентов* в их одновременно двойном существовании. Каждый из них относительно самостоятелен в составе целого и может быть изучен как его элемент; но этот анализ будет киноведчески содержателен постольку, поскольку он окажется исследованием данного стиля как *элемента* стилистики целостного фильма.

Она открыта анализу всеми своими аспектами, но лишь в своей синтетической природе, в своей целостности, созданной взаимопревращениями образующих ее элементов — стилей художественных компонентов. Диалектика их синтеза в том, что они существуют как таковые и как предметы анализа, но не существуют изолированно. Стиль художественного компонента и стиль фильма — явление не статичное, а динамическое и (как любая художественная форма, которая одновременно и *есть* и *становится*) полно описывается

---

[4] Не будем здесь рассматривать чрезвычайно интересную и неизученную проблему перекрестных, в том числе и генетических, связей художественных компонентов — например, режиссуры и литературы, режиссуры и музыки, литературы, живописи и музыки.

парадоксом Зенона, схватывающим диалектическую суть всякого движения. Подобно летящей стреле стиль компонента и находится в данной точке — в данном состоянии — и не находится в нем. Он относительно замкнут, как локальная художественная структура, и абсолютно разомкнут, как элемент более общей структуры — целостной содержательной формы фильма. В этой своей двуединой природе стиль, я убежден, и должен изучаться. Самые подробные описания его формальных признаков дают теории стиля в лучшем случае лишь исходный материал.

Вот почему я согласен с теми участниками дискуссии, которые полагают, что стиль фильма не сводится к стилю одного или нескольких художественных компонентов и не может рассматриваться на их уровне и уж менее всего — на уровне выразительных средств и формальных приемов. Мы обязаны исследовать то новое эстетическое качество, которое являет синтез стилей всех компонентов картины — индивидуальных стилей всех ее соавторов. Иными словами, предмет нашего анализа — синтез взаимодействующих стилей как развертывающийся процесс и одновременно как наличный результат. Теория стиля тогда, по-видимому, сдвинется с места, когда выработает методологию изучения художественного процесса, свернутого в результате, и результата, развернутого в процессе. Фильм как художественный результат есть в то же время и художественный процесс, ведущий к этому результату. Диалектическое единство противоположностей — процесса и результата[5] — вот предмет анализа теории стиля как части теории фильма.

Давайте же покажем, как в динамике эстетической реальности фильма складываются стили его художественных компонентов и как они, создаваясь и создавшись, растворяются друг в друге, сохраняясь и превращаясь в нечто качественно иное. Не будем спорить, «документальна» или «живописна», например, «Баллада о солдате». Зададим вопрос: как складываются ее «частные» стили — актерского исполнения, оператора, художника и композитора? Как они обусловлены стилем сценария и развивают его и как их преобразовывает в новое единство стиль режиссера, тоже в основе детерминированный стилем сценария? Изобразительное решение «Баллады...» само по себе не является, вообще говоря, единственно возможным. Работа оператора и художника по созданию предметно-пространственной среды фильма получает обоснование в стиле актерского исполнения, и наоборот — он возможен именно в данном образном пространстве-времени. Сплав хроники и лиризма, повседневности и внутреннего сверхбытового пафоса, совпадение авторского отношения к современности и к истории, синтез реквиема и гимна, эмоционально-психологическое единство времени события и времени рассказа о событии — как все это несут, каждый по-своему, стили всех компонентов «Баллады...» и как выражает все это целиком и полностью режиссерский стиль, который и есть стиль фильма — идейно-художественного целого?

Но, показав рождение единого стиля картины из «частных» ее стилей, исследователь обнаружит, что попал в крепкие объятия новой проблемы. Фильм требует, чтобы безотлагательно была раскрыта взаимная зависимость его стиля и других художественных структур — фабулы (событийного ряда), сюжета (образного ряда), композиции (управляющей переходом фабулы в сюжет), характера, жанра. Разве стиль «Баллады...» не связан с ее жанром? Вне жанра баллады он не сложился бы: жанр у В. Ежова, Г. Чухрая и их соавторов — не формальность, не кокетство, он — всерьез, он — открытие.

Историко-философскую драму «Андрей Рублев» нередко числят по разделу биографических фильмов, вместе с «Василием Суриковым», а этико-философскую драму «Солярис» — по разделу научной фантастики, по соседству с «Отроками во Вселенной». Забавная типология! Можно ли всерьез изучать

---

[5] Это общее и фундаментальное свойство живой природы, всех ее органических образований, к которым относится и произведение искусства; жизнь как способ существования органической материи есть единство процесса и результата, и это полностью относится и к жизни художественной материи.

стиль этих картин, заблуждаясь насчет их жанра и не имея поэтому ключа к другим структурам — к характерам, к сюжету в особенности? Ведь фильм содержателен только как целое и может быть верно понят лишь в единстве его художественной формы. Наша дискуссия, мне кажется, самым убедительным образом показала бесплодность изолированного рассмотрения стиля и перспективность его изучения в неразрывных связях с жанром, характером, сюжетом, конфликтом и тем более с творческим методом. Этот путь четко ведет нас к созданию теории стиля, и на данном этапе он вплотную подвел к осознанию ключевой проблемы фундаментальных стилеобразующих факторов.

Они входят в устойчивую, исторически сложившуюся систему факторов, создающих художественные формы искусства данного периода. Стилеобразование закономерно выступает частью более общего процесса формообразования на уровне фильма как целого.

Каковы же основополагающие общественно-эстетические факторы времени, определяющие конкретно-исторические разновидности художественной формы в советском кино? Эти факторы мы найдем не в киноязыке, а в реальности, познанной художником, то есть в типе исторического мышления и эстетического сознания режиссера (будем говорить в данном случае только о них).

Для одних режиссеров История с большой буквы растворена в истории малой — в трудовой повседневности, полно реализуется и выражается в обыденном, будничном, неотделима от массовидного, общераспространенного, отвечающего жизненному опыту народа. Большой мир эпохи не противопоставлен малому миру дома, семьи, работы, ежедневных и таких важных для всех и каждого забот. Вся история страны может пройти через неширокие ворота деревенского двора («Тепло твоих рук»), определив судьбу семьи — частицу общенародного целого. Здесь формы исторически содержательного бытия, глубоко уходящего корнями в народную почву, — это всеми нами совместно обжитые, теплые, родные и близкие, легко узнаваемые формы быта, с его повседневными драмами, комедиями, трагедиями, мелодрамами, с его повседневной романтичностью, символикой, экспрессивностью, с его повседневной лирикой, поэзией и прозой. «И вечностью наполнен миг», — как сказал Блок. История имеет здесь непосредственный, домашний, семейный характер. Бытие прямо отражается в быте и от него не отстранено ни в деятельности людей, ни в их сознании. Всемирно-историческое и конкретно-историческое в народном существовании не расчленено: большое растворено в малом и просвечивает в нем всюду и везде, делая его великим. Поэтому в конкретно-исторических бытовых (предметно-пространственных) формах времени, в его социально-психологических факторах, в его характерах, конфликтах и событиях нет ничего чисто внешнего, пустого, случайного, второстепенного, незначительного. Все содержательно, закономерно, одинаково важно, вплоть до мельчайших деталей и до их места в составе нерасчлененного, непрерывного целого, — и то устойчивое, что освящено традицией, и то новое, что появляется и соотносит себя с наличным бытием, включаясь или не включаясь в него.

Такое понимание глубокой и непреходящей исторической содержательности нерасчлененных внешних форм конкретной действительности порождает тип эстетического сознания, которое, в свою очередь, вырабатывает тип художественной формы, ориентированной на условное тождество изображения и изображаемого, — так, чтобы образ реальности воспроизводил ее изоморфно, адекватно. Разумеется, эта эстетическая норма недостижима, как и всякая норма (идеал): образ мира в искусстве всегда субъективен, включает в себя личность художника. Условное совпадение художественной формы и форм повседневной жизни служит постоянным ориентиром в развитии данной поэтики и системы ее условности.

Тип исторического мышления и эстетического сознания автора — вот что порождает факторы, образующие определенный тип художественной формы и все ее элементы. Сейчас мы рассматриваем форму, изначально направлен-

ную на воспроизведение непрерывной, нерасчлененной бытовой повседневности как хроники истории в непосредственном рассказе очевидца и участника событий. Отсюда — определенное понимание драматизма вообще и драматического события в первую очередь, конфликта и характера, отсюда же — построение фабулы, законы сюжетосложения и композиции, здесь же — первоисточники жанра и стиля, — иными словами, предопределенность всех структур фильма и его формы в целом.

Общим фундаментальным формообразующим фактором (названным Ю. Богомоловым тавтологией[6]) в данном случае является принцип непосредственного рассказа-собеседования очевидца и участника повседневного события, причем рассказчик-собеседник находится внутри ситуации, не отделен от нее, а вместе с ним — и зрители. Художественная норма (идеал) этого принципа — образная репортажность (теперь можно сказать — телевизионная репортажность), а художественная граница — хроникальность, за которой — внеличностная, невыразительная, внутренне бессодержательная копия.

Указанный формообразующий фактор исходно определяет все структуры фильма, подчиняет их тому, чтобы условность произведения создавала иллюзию безусловной тождественности художественной формы и конкретно-бытовых форм реальности. «Жизнеподобие», как отметил И. Розенфельд[7], выступает нормой фильма в целом, а не только его изобразительного ряда, как это мы видим в картинах С. Герасимова, Ю. Райзмана, М. Донского, М. Ромма, О. Иоселиани, Г. Чухрая, М. Хуциева, Г. Панфилова, В. Шукшина, С. Ростоцкого, Ю. Озерова (читатель легко дополнит этот список). Их бесполезно делить на «поэтов» и «прозаиков»; изобразительный ряд фильмов данной типологической группы может быть и «документальным» («Обратная связь», «Дневник директора школы», «Супруги Орловы» — в черно-белых и цветных лентах), и «живописным» («Мачеха Саманишвили», «Мимино», «9 дней одного года», «Летят журавли» — тоже и в черно-белых картинах и в цветных), и их синтезом («Восхождение», «Прошу слова»); эти признаки — еще не весь стиль. Прежде чем его определить, нужно выяснить общий формообразующий фактор (принцип) произведения в целом: там, внутри, находятся и факторы стилеобразования. Он позволит объяснить, скажем, стилевой эклектизм «Романса о влюбленных» — ленты, в которой целостная художественная форма экспериментально заменена набором нарочито несогласованных решений, где эклектизм пытался, но так и не смог стать единым формообразующим принципом, хотя проведен последовательно и господствует безраздельно в фабуле, сюжете, композиции, характерах, жанре — во всех структурах ленты, которым не помогают ни «живописность» первой части, ни «документальность» второй: везде отдельные приемы претендуют на максимальную выразительность, но работают разобщенно и потому вхолостую.

Причина в том, что сценарий Е. Григорьева, увы, банален, и отсутствие оригинальности (которая есть прежде всего свой, личный, индивидуальный взгляд на мир, свое видение действительности, порождающее художественную форму) автор пытается возместить экспрессивными приемами, чтобы сугубо бытовое представить как исключительное, сверхповседневное, драматическое. Но из пределов банальности нельзя выйти, поднимая себя за волосы. Не удалось это и А. Михалкову-Кончаловскому. Никаким набором выразительных средств не заменить единый формообразующий фактор, обусловленный типом исторического мышления и эстетического сознания художника.

Тот тип, который мы сейчас рассматриваем, порождает группу стилей (стилевое направление), ориентированных (в тенденции) на минимальную условность образного воплощения конкретно-исторических форм времени как содержательных форм Бытия.

Каждая структура фильма в системе его условности выступает мерой этой условности, одним из ее аспектов (иначе пресло-

[6] Этот термин, по-моему, вполне приемлем, если не понимать его узко специализированно, как прямую противоположность творчеству.
[7] «ИК», 1978, № 5.

вутая условность произведения была бы чем-то просто мистическим, до того она неуловима теорией!). Так, например, жанр как художественная структура есть мера условности авторского повествования (рассказа и сказа).

Стиль (компонента, фильма, автора) как выбор, употребление и взаимосвязь выразительных средств, создающих специфическую образность (художественную структуру), есть мера условности образного воплощения конкретно-исторических форм времени. Поэтому стиль выражает не все стороны авторского видения действительности (это цель произведения в целом), а одну из них — видение эпохального исторического содержания форм повседневности.

В этой группе стилей нужно выделить конкретные стилеобразующие факторы и проделать затем историко-типологический анализ — построить типологические ряды фильмов по признакам стилистического родства, подобия и сходства. И тогда, мне кажется, мы сможем выяснить, как исторически сложились и закономерно развивались (в непрерывных поисках, через противоречия, потери и открытия) индивидуальные стили, скажем, С. Герасимова, Ю. Райзмана, М. Хуциева, Р. Чхеидзе, И. Авербаха, в чем их принципиальное сходство, подобие, родство и в чем различие, своеобразие, неповторимость. Мы сумеем понять, каковы закономерности, порождающие авторские стили в пограничной зоне этого направления (Г. Панфилов, Л. Шепитько, Н. Мащенко, Т. Абуладзе, Б. Шамшиев — список не исчерпан). И, наконец, сможем ответить на вопрос, чем обусловлено конкретно-историческое многообразие стилей советского кино. Этот путь, я думаю, не даст блуждать по сторонам и приведет к подлинно научной классификации стилей, которая позволит разработать теорию данного стилевого направления.

В нашем кино представлена и другая группа стилей, порожденная иным типом исторического мышления и эстетического сознания — в творчестве С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина (20-х годов), А. Тарковского. Для этих художников историческое содержание времени заключено не в текучей, изменчивой повседневности, в преходящих, нестабильных формах которой много случайного, незначительного, пустого, мнимого, неподлинного, а в сверхповседневном, надбытовом — в событиях, конфликтах и характерах исключительных, непосредственно измеряемых масштабом Большой Истории. Она всегда — незавершенная, открытая будущему, в которое целиком устремлена; все хроникальное в ней — частности, не содержащие и не выражающие, а лишь детализирующие главное во Времени — его прямое героическое, трагедийное, всемирно-историческое наполнение и значение. В фильмах названных мастеров конкретно-бытовые формы повседневности расчленены и даны выборочно, многозначными деталями, тяготеющими к метафоре и символу. Действие напряженно-драматически, остроконфликтно развертывается не в рассказе очевидца, а в сказе с подчеркнуто авторской позицией, личной интонацией. История входит в фильмы своим всеобщим содержанием, непреходящим внутренним, типологическим значением и эпохальным масштабом. Художник непосредственно и активно переживает глобальные драмы и трагедии человечества, народа, коллектива и отдельной, но исторически значительной личности, однако от событий он отделен: «он их высоких зрелищ зритель» Дистанция между изображаемым и изображением, между зрелищем и зрителем-сказителем (а затем и между зрелищем и аудиторией) здесь установлена, выявлена и глубоко содержательна. Наиболее полно она дана в различных жанрах сказа (а не рассказа). Здесь художественная форма не стремится совпасть с конкретно-историческими формами повседневности. Напротив, она изначально ориентирована на создание субъективно-авторского мира, в котором бытовая реальность явно преобразована, ибо историческое содержание времени видится не в ней (она его скрывает), а в сверхповседневном, надбытовом.

Общим, фундаментальным формообразующим фактором, порожденным данным типом исторического мышления и эстетического сознания, выступает принцип открыто авторского сказа об исключительном, неповторимом,

неповседневном событии непосредственно исторического значения, причем автор-сказитель находится вне ситуации, отделен от нее. Художественная норма (идеал) здесь — героическое зрелище, автором которого выступает сама Мировая История, а художественная граница — символическое действо (за которым — внехудожественная знаковая система, иероглифика) как абсолютный способ фиксации внутреннего — обобщенно-исторического, типологического — содержания времени. Здесь во всем ориентация не на жизненный прототип, а на тип.

Этот принцип (названный Ю. Богомоловым иносказанием) определяет художественную форму фильма как целого и все его структуры. Отсюда — понимание драматизма вообще и драматического события в первую очередь, конфликта и характера, отсюда же — построение фабулы, законы сюжетосложения и композиции, здесь же — первоисточники жанра и стиля — иными словами, предопределенность всех структур фильма.

Все они подчинены тому, чтобы условность произведения не создавала иллюзию безусловной тождественности художественной формы и конкретно-бытовых форм реальности, а воспринималась как открыто авторское видение реальности, превращающее ее в личный, авторский художественный образ мира.

Данный тип исторического мышления и эстетического сознания порождает группу стилей (стилевое направление), ориентированных (как тенденция) на максимальную условность внутри художественной формы фильма.

Стиль и здесь выступает мерой условности образного воплощения конкретно-исторических форм времени.

Необходимо разобраться и в этом стилевом направлении (включающем «документальность» и «живописность»), разработать его типологию[8]. Ведь индивидуальные стили С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина настолько различны, что кажутся в принципе несопоставимыми. Однако внимательный анализ обнаружит их генетическое родство и раскроет конкретно-историческую обусловленность как сходных, так и неповторимых признаков стилей этих художников. И тогда мы сможем глубже понять причины стилевого многообразия советского кино и закономерности, обеспечивающие его единство.

Две предварительно описанные группы стилей осуществляются в реальном кинопроцессе не как взаимные исключения или несводимые противоположности. Напротив, они взаимодействуют, влияют друг на друга, порождают интереснейшие смежные, промежуточные явления. У каждого стилевого направления — свои сильные и слабые стороны, свои возможности и границы, свои перспективы. Понять их лучше позволит ретроспективный анализ генезиса каждого направления. Скажем, второе из описанных в данной статье возникло и доминировало в кино 20-х годов. В 30-е годы оно уступило свое место первому (что отразила, между прочим, эволюция творчества В. Пудовкина). Необходимо проследить их дальнейшее развитие и закономерности взаимодействия вплоть до наших дней. Важно выяснить, как история отражается в сознании художников, как время порождает стиль — и почему именно этот, а не другой, или этот как преобладающий, а другой — как второплановый, позже выходящий на авансцену.

Здесь непочатый край интереснейших и всерьез первостепенных проблем, решать которые призвана теория стиля, каковую мы сообща, кажется, начали разрабатывать.

## ДИСКУССИЯ ЗАВЕРШЕНА — ДИСКУССИЯ ПРОДОЛЖАЕТСЯ.

В течение всего года, начиная с первой книжки, журнал вел дискуссию о стилевых направлениях в современном советском кино. Тринадцать статей, опубликованных в рамках дискуссии, дают основания подвести предварительные итоги. Но именно предварительные, потому что статья Е. Левина, опубликованная в этом, последнем, номере года, не рассчитана на то, чтобы «закрыть вопрос», обсуждение которого ре-

[8] Проблемами типологии усиленно занимаются литературоведы, имеющие в своем активе немало ценных монографий и коллективных исследований; одно из них прямо называется «Типология стилевого развития нового времени». М., «Наука», 1976.

дакция непременно продолжит в той или иной форме в наступающем году. Дискуссия была назревшей необходимостью кинопроцесса, отмеченного в 70-е годы интенсивным, но скачкообразным характером развития, появлением фильмов-симптомов, которые фокусируют движения художнической мысли, принципиальные для судеб советского кино и в стилевом отношении небывало разнообразные. Задумывая дискуссию, «ИК» прежде всего ставило задачу разобраться в стилевом богатстве многонационального советского киноискусства, основанном на единстве идейно-художественных принципов, на едином методе социалистического реализма. Исследование индивидуальных стилей, анализ форм и стилистических направлений, проведенные в ходе дискуссии, показали, что современное советское кино в своих достижениях — это искусство ярких индивидуальностей и в то же время искусство, выражающее идейную общность, обусловленную единством мировоззрения художников.

Разнообразие форм и индивидуальных стилей, отмеченное на XXV съезде КПСС как неотъемлемая черта социалистического искусства, существует под знаком единого творческого метода — метода социалистического реализма. Но единство метода не сводится к единству стиля, как полагает Е. Дзиган, вольно или невольно подменяющий понятие индивидуального стиля понятием стиля эпохи, причем конкретной эпохи, чей эстетический канон, имманентный своему времени, не является тем не менее тотальным. Наши, семидесятые годы с их богатой, насыщенной событиями жизнью и выросшей на ее почве художественной практикой дают обильный материал для обобщений, для наблюдений за стилем в его диалектическом многообразии и интенсивности развития. Эта мысль, нашедшая отражение в статьях И. Вайсфельда, В. Михалковича, Ю. Богомолова и Б. Рунина, обозначила внутреннее направление дискуссии, участники которой, полемизируя или соглашаясь друг с другом, пробовали ответить на главный вопрос: что же являет собой стиль кинематографа семидесятых, какие «языки» присущи сегодня художникам разных поколений? В. Михалкович выделил два стилевых течения — документальное и живописное, которые, по его мнению, сосуществуют по принципу отталкивания или слияния и составляют как бы основной строительный материал современной стилистики. Эту позицию развил А. Липков, показавший в своей статье, что два этих стилевых начала — документальное и живописное — не противостоят друг другу, как утверждал Б. Рунин, но взаимодополняют один другим, решая, в конечном счете, одни и те же идейные и эстетические задачи. В процессе этой полемики все более становилось очевидным, что документальное и живописное — всего лишь стилеобразующие признаки, что водораздел между стилем и «бесстильем», между подлинным и мнимым в искусстве кинематографа пролегает не там, где обнаруживает себя всего лишь изобразительная трактовка материала. Статья кинооператора Ю. Гантмана навела мосты между характером изображения и реальностью, которая формирует художника. Исток стиля следует искать в природе и типе художественного мышления — так дискуссия выходила на объективные закономерности развития стилей, то поворачивая их, эти закономерности, этической стороной, как это сделано в выступлении И. Розенфельда, то рассматривая их же в историческом аспекте, что явилось содержанием статьи В. Кисунько.

Последняя примечательна еще и тем, что ввела в оборот дискуссии целые ряды фильмов, которые оставались за ее рамками. И все-таки этот изъян так и не был преодолен полностью: участники спора «топтались» вокруг одной группы картин, чем невольно ограничивали его пространство. Но эти накладки всякого живого диспута в известной степени искупаются его высоким накалом, стремлением его участников пробиться к истине.

В ходе дискуссии обнаружилась логика саморазвития, присущая творческой полемике, необходимость которой была подсказана не абстрактными соображениями, а практикой развития киноискусства, его живым движением. Вот почему статья Е. Левина, где по-новому анализируются понятия документальности и живописности, с которых дискуссия началась, воспринимается как закономерный момент в ее развитии. Это свидетельствует о том, что как раз сейчас, когда, на наш взгляд, указано — на теоретически убедительном уровне — место документального и живописного начал в современной пластике экрана, дискуссия обрела второе дыхание. Нуждаются в развитии, в более всесторонней доказательности и другие теоретические проблемы, выдвинутые в процессе обсуждения, причем иные из них — впервые. Дискуссия не всегда сопрягала изобразительность, зрелищность с методом нашего киноискусства, с проблемой развития и обогащения метода социалистического реализма. Именно этот аспект проблемы стилевой позиции художника прежде всего нуждается в дальнейшем анализе, если мы хотим глубоко разобраться в объективных законах эволюции киностилей.

Так что, подводя предварительные итоги дискуссии, редакция не ставит точку. Дискуссия продолжается.

*Олег Ефремов*

# Строить Художественный театр нашего времени

*Беседу ведет и комментирует А. Свободин*

**А. Свободин.** «Во всем мне хочется дойти до самой сути...» Олег Николаевич, я не случайно начал с пастернаковских строк, которые вы прочли на своем пятидесятилетии год назад: ведь о МХАТе говорить все еще сложно. Прошло пять лет со времени празднования его 75-летия. Юбилей был не слишком радужный. Вы еще только пришли в театр, состояние которого не возбуждало особого оптимизма. О юбилее был снят фильм. Его авторы М. Туровская и Ю. Ханютин произвели на экране как бы сравнение: дали панораму юбилеев — шестидесятилетнего, пятидесятилетнего, сорока-, двадцатипятилетнего... Становилось грустно, как всегда, когда вспоминаешь молодость, но пушкинской светлой печали не возникало... И вот теперь — 80!

Чего я боюсь? Отчего вспомнил известные поэтические строки? Боюсь обволакивающей инерции общепринятого. Чего хочу? Хочу, чтобы в разговоре нашем не присутствовал «в уме» этакий «многоуважаемый шкаф» — МХАТ. Нечто такое, что «дано», что требуется почитать и только почитать. Здесь много различных наслоений, различных этапов театральной истории, но здесь и золотой клад нашей детской, нашей юношеской любви! И что-то огромное в истории русской культуры. Хорошо нынешнему «джинсовому» поколению критиков — они не стояли ночью в очередях в Камергерском переулке (я помню, как переименовали его в проезд Художественного театра!), им просто организовать в своем сознании «чистый лист», начать с «нуля». Деспотизма любимой мысли для них не существует. Впрочем, им и плохо — ночью в мхатовской очереди они не стояли!

**О. Ефремов.** Они стояли в очереди в «Современник», на «Малую Бронную»...

**А. Свободин.** Да, разумеется. И на Товстоногова, и на театр Руставели, и на «Ла Скала», и на Вилара... — каждому свое, но в Художественный не стояли, а его очередь была особой, с таким духовным содержанием...

**О. Ефремов.** Ну вот, видите, у вас появляется уже что-то «в уме».

**А. Свободин.** Не в уме — в сердце!

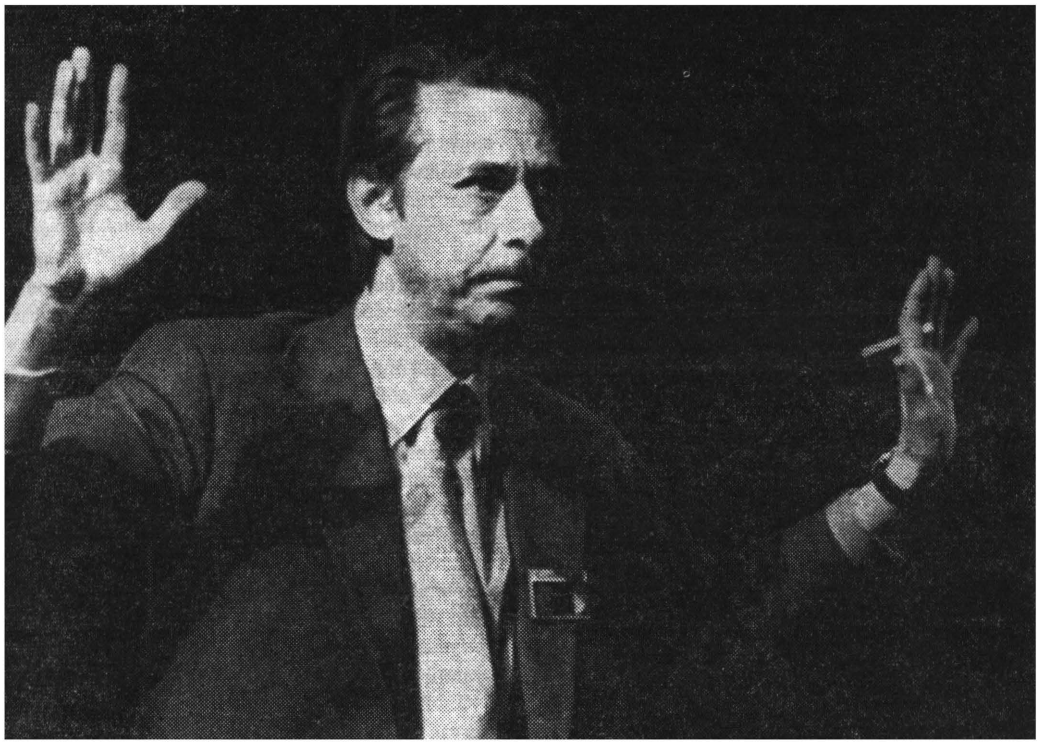
**О. Ефремов.** И в «Современнике» очередь была особой, и вы сами о ней некогда подробно и интересно писали. Ее состав отражал время, его устремления, отношение к театру.

**А. Свободин.** Мы, кажется, уже очертили круг проблем, о которых стоит поговорить в связи с 80-летием. Попробуем ответить себе ясно и четко: что такое МХАТ сегодня. Самая его суть...

## ...САМАЯ СУТЬ!

**О. Ефремов.** Самая суть? Меня тоже больше всего занимает МХАТ сегодняшний. И завтрашний. Но и о вчерашнем я думаю все больше. Для меня ведь не абстракция — МХАТ! Повседневность, многочасовая ежесуточная работа, то, что съедает мою жизнь. Само ее содержание. Не объект для умозрительных концепций. Все, что пишут о МХАТе критики, исследователи — а литература о нем растет, — для меня преломляется в практике, и, естественно, все выглядит несколько иначе.

**А. Свободин.** По сравнению с вечно движущейся материей — живым театром любая зафиксированная печатным словом формула ка-



*О. Ефремов на репетиции в МХАТе*

жется чем-то застывшим. В этом отношении кинематограф имеет преимущество, ибо кинолента представляет собой клише, с которого можно получать абсолютно одинаковые копии, то есть возможность прокручивать один и тот же фильм, проверяя его воздействие и на себе и на других, отмечая изменения воздействия с течением времени. Театральная литература по отношению к сцене — остановленное мгновение. Это надо всегда помнить. Все, кто принимается писать о театре, решают фаустовскую задачу, стремятся остановить то, что в жизни существует лишь в движении. В лучшем случае пишущий выполнит роль реаниматора, порой талантливо, но все равно, любое печатное слово о театре, на мой взгляд, лишь приближение к тому, что есть, что было, что промелькнуло перед нами! Тут, если хотите, диалектическое противоречие, и все-таки попробуем дойти до сути!

**О. Ефремов.** Это я понимаю, но помимо естественного противоречия есть еще тьма искусственных, особенно в отношении к МХАТу. Формы, штампы, сделавшиеся как бы обязательными, бесконечное их употребление, мифы, легенды, восторженно-возвышенное словоговорение плюс неизжитое еще чисто административное отношение к театру, ну, скажем, как к обычному учреждению с должным прохождением бумаг, налаженной техникой управления и так далее. Я думаю, что все эти наслоения и создавали наряду с истинной репутацией заштампованный образ МХАТа. И нередко в истории его жизни именно образ, а не реальный театр то чрезмерно обожали, то слишком сурово не принимали.

Поэтому я и говорю о необходимости пробиться к тому явлению культуры, тому нормальному живому театру, который мы называем — Московский Художественный театр. Давайте сразу договоримся: есть как бы два МХАТа... Первый. Это Художественный театр — наш национальный вклад в культуру человечества. Художественный театр тут стоит наряду с классической русской литературой. Речь не столько о чисто театральной культуре или, например, театральной технологии, или даже об открытиях Станиславского — об этом я потом скажу,— речь о взгляде на человека, на общество. Тут сознательное выступление театра с позиций высших гуманистических идеалов эпохи. Художественный Общедоступный с первого же сезона встал в ряды передовой интеллигенции своего времени, как бы вписался в ее движение. Художественный театр себя так поставил. Его основатели и сознательно и интуитивно перестали относиться к театру как к зрелищу, и только. Они не декларативно, но на деле вернулись к гоголевскому понятию «кафедра». Они видели в своем новом деле общественную миссию (заметьте это!) и желали выполнять ее с наивысшей художественностью. Оттого они сразу обратились к творчеству самых актуальных, острых писателей своего времени, возбуждавших споры, неприятие, имевших не только сторонников, но и врагов, — к Чехову, Толстому, Горькому, а из западных — Ибсену, Гауптману... Это ведь все были современные авторы, не давным-давно умершие, не академически канонизированные! Одним словом, по теперешней терминологии — к спорным авторам. Они начали свой театр с пьесы, еще недавно находившейся под запретом, с «Царя Федора Иоановича» Алексея Константиновича Толстого, и вполне полемически выдвинули в главной роли актера, способного поставить проблему совести, провозгласить, скажем так: точку нравственного отсчета! Вот как был заварен этот театр. И когда мы будем говорить об историческом элементе в нынешнем понятии — МХАТ, я прошу это обстоятельство не упускать из вида.

**А. Свободин.** В связи с тем, что вы сказали, я вот о чем думаю. Мы часто слышим: драматургия отстает от жизни. Порою соболезнования, а порою заклинания. Некоторая часть критики без них не может. На мой взгляд, если говорить о начальном периоде Художественного театра, то очевидно, что его создатели болезненно почувствовали отставание театра прежде всего от того искусства, которое в данное время являлось художественной квинтэссенцией жизни, общественной борьбы. Вы назвали имена писателей, являвшихся наиболее актуальными, даже злободневными авторами, находившихся на острие общественных, нравственных проблем и в то же время бывших выдающимися художниками. Создатели МХАТа почувствовали неполноценность театра рядом с этой литературой, рядом с ее эстетическими и идейными ценностями, накалом воздействия на читателей, на общество. Они стремились к тому, чтобы спектакль Художественного театра был сопоставлен с произведениями названных писателей. По крайней мере — сопоставим!

**О. Ефремов.** Верно! До Художественного театра к такому пониманию своего искусства поднимались лишь отдельные гениальные актеры, вроде Щепкина. Театр же в целом не рассматривал себя полноправным и полноценным элементом общественной жизни. Это понимание началось с Художественного театра. Все усовершенствования театрального искусства, все реформы собственно театрального дела имели своим фундаментом это стремление. «Во имя чего?» — вопрос, который всегда волновал основателей МХАТа. Во имя того, чтобы предложить что-то невиданное в самом зрелище? Да никогда! Говорю, конечно, об идеальном. Художественном театре. Любое живое дело с участием людей далеко не всегда находится на уровне своего же идеала, своих максимальных достижений и наиболее полного самовыражения. Поэтому я тут вернусь к своей мысли о двух МХАТах.

Для того, чтобы возник первый, идеальный — явление мировой культуры, — второй работал, репетировал, давал спектакли, переживал

драмы, спады и подъемы. В нем взрослели и старились поколения актеров. Среди них были выдающиеся таланты, великие мастера, создавшие само понятие сценического ансамбля. Были средние и совсем мало одаренные. Но и среди этих, последних, были люди, зараженные идеей Художественного театра, счастливые возможностью в нем работать. Были недовольные и уходившие из МХАТа.

Через МХАТ прошло множество людей (кстати, об этом почему-то исследователи забывают), но всегда в его недрах откристаллизовывалось неделимое ядро. Ядро первого поколения соединилось впоследствии с ядром второго, продлив жизнь театру. Вот оно-то, это ядро, и несло дух Художественного театра, вот в нем-то и происходили те процессы, из которых вырастала и система Станиславского в целом и все повседневные спектакли. Это ядро никогда не было слишком многочисленным. Вы ведь знаете, что труппа МХАТа при жизни основателей театра вообще никогда не превышала 38—45 человек. Опять же и в ядре были разные люди и ничто человеческое не было им чуждо. Они ссорились, любили, многое прозревали, многого не понимали...

**А. Свободин.** Да, чем больше читаешь различные мемуары, документы, переписку, книги людей, окружавших МХАТ, тем больше убеждаешься и радостно удивляешься, что люди были как люди, было веселье и горе, легкомыслие и серьезность, были драмы житейские, роковые ошибки, хождение по мукам... Чего стоит как свидетельство одна лишь книга сына Качалова Вадима Васильевича Шверубовича, от которой оторваться нельзя! И чем больше всего этого узнаешь, тем ближе становится Художественный театр, тем решительнее освобождается он в сознании и от хрестоматийного глянца и от ложной респектабельности. Тем становится интереснее и, конечно же, значительнее. Из человеческой нерасторжимой повседневности вырастает искусство, которое остается...

**О. Ефремов.** При условии, что в дело была заложена серьезная идея и что в нем всегда сохраняются ее сознательные носители.

Так вот, в этом втором «повседневном» Художественном театре — назовем его так — было все, что присуще театру и актерам со всеми их достоинствами и недостатками. Театральной «Этикой», написанной Станиславским, не всегда руководствовались в жизни, идея истинного, а не мнимого общественного служения не во все периоды осуществлялась. Не все 80 лет МХАТ нес знамя первоначальной идеи. Были периоды, когда он не содействовал движению театрального искусства. Теперь это не только признано, но уже успело стать общим местом. И все-таки полезнее изучать именно мхатовскую повседневность, по крайней мере нам, практикам. Только так можно понять, каким образом его гениальные основатели вносили в нее направляющий дух своих идей. Для меня, например, существует несколько пунктов в их наследии, над которыми я работаю, думаю. Прежде всего актер...

## ...ПРЕЖДЕ ВСЕГО АКТЕР

**О. Ефремов.** Что бы ни писали, как бы сложно ни говорили о сути Художественного театра, в центре его идеи — актер. Актер. Вот я и говорю, что все новое, что принес Художественный театр в мировую театральную культуру, он принес через актера, посредством актера.

Репутация МХАТа была завоевана актерами высокого художнического и гражданского мышления. Не аскетами, не проповедниками догм, но актерами-личностями. Таких актеров подбирали, их воспитывали его основатели. Конечно, в идеале это актер-интеллигент. Я-то теперь знаю, что воспитание такого актера... да и самовоспитание, невероятно трудный, мучительный процесс.

**А. Свободин.** Как же вы представляете себе сегодня актера-художественника?

**О. Ефремов.** Как представляю? Так же, как представлял себе и актера «Современника». Это прежде всего человек, в котором живет тревога за все, вера, боль, жажда вмешаться, одним словом, начало не обывательское, но гражданственное. Но сейчас в любом театре достаточно людей с псевдогражданскими каче-

ствами. Обо всем рассуждают, все понимают, гневаются, мечут молнии. Речи такие произносят, что не устоишь! Но если проследить повседневную линию поведения такого актера, то обнаружится нечто совсем иное. Удивительная и, знаете, этакая всесокрушающая любовь к себе в искусстве. Очень внимательно следит за своим служебным комфортом, за аккуратным получением жизненных благ. У такого актера, как правило, удивительно развитое обоняние, повышенная чувствительность к ветрам и поветриям в искусстве. Подобный актер сразу себя выявляет, как только начнешь с ним работать над ролью. Внутреннее благополучие, сытость, сработанность душевного аппарата ничем не возместишь...

**А. Свободин.** Вы сначала сказали о типе актера-художественника. Собирательный образ его вы нарисовали. Такой актер вдруг не появляется, он воспитывается. И не только театром. Все, что происходило в «Современнике»...

**О. Ефремов.** «Современник» — и течение лет меня полностью в этом убедило — я рассматриваю как студию Художественного театра, можно сказать, шестую студию. В этом его объективное историческое значение...

**А. Свободин.** Все, что происходило в «Современнике», сама его атмосфера в годы наивысшей дееспособности воспитывала такого актера.

В свое время Станиславский говорил, что «МХАТ коллекционирует своих актеров». В спорте, например, применяют термин селекция — отбор, развитие, выделение элиты. Гастролерский, антрепренерский подход к актеру был МХАТу чужд. Вы начали формирование или переформирование его труппы. Процесс естественный. Но та ли это селекция?

Порой, по крайней мере я такие мнения слышу, приглашение актеров в нынешний МХАТ как-то не похоже на коллекционирование. Само слово — прислушайтесь — предполагает неторопливость. А у вас, как многим кажется, идет процесс лихорадочный.

Уверены ли вы, что все пришедшие актеры — художники одной школы, одного стиля, который привыкли сопрягать с понятием — МХАТ?

Евстигнеев, Попов, Калягин, Богатырев, Мягков, Вознесенская, Смоктуновский, Васильев, Саввина, Петренко — какое разнообразие! Тут и школа-студия МХАТа, и Вахтанговское училище, и студенческий полупрофессиональный театр, и кинематограф. Сумеют ли эти актеры составить ядро, как вы говорите? Ядро! Составят ли они ансамбль? Вот вопросы, которые нередко задают.

**О. Ефремов.** Добропорядочные профессорские вопросы, достойные Серебрякова из «Дяди Вани»! Такие вопросы можно задавать, если представить себе, что ничего в жизни актера за последние пятьдесят лет не изменилось! Да как же не поймут, что все, буквально все в мире переменилось! Давно исчезло деление на театральные кельи. Есть современный профессиональный актер. В любой школе сегодня методика его подготовки, обучения основана на принципах педагогики Станиславского. Вот почему сегодня происходят непрерывные перемещения актеров.

**А. Свободин.** Может быть, мы вступили в театральную эпоху великого переселения актеров? Их движение заметно усилилось.

**О. Ефремов.** Они сцепляются и расцепляются в постановках в кинематографе, на телевидении, радио. На дублировании фильмов... Работают у разных режиссеров. Разных способностей, умения, взглядов. Стационарные театры на самом-то деле уже как бы полустационарные! Недаром один из ведущих актеров-вахтанговцев жаловался: все никак не можем уразуметь, в чем оно, это таинственное вахтанговское начало!

Есть современный профессиональный актер и ничего больше. Если он талантлив и обладает теми качествами личности, о которых я говорил, он может быть актером Художественного театра!

Признак актера-художественника я вижу не в какой-то внешней манере — манера возникает сейчас прежде всего от лидера, от того главного режиссера, с которым актер работает. Размежевание проходит по иной грани. Если уж обозначить эту грань, чтобы сказать: это Художественный театр, на этом мы стоим, то я бы сказал — сопереживание!

## ...Я БЫ СКАЗАЛ — СОПЕРЕЖИВАНИЕ!

**О. Ефремов.** Существуют разные режиссерские системы. Я не претендую на владение абсолютной истиной. Кому-то нравится театр рациональный, головной. Но, по-моему, теперь такое время, когда следует вернуться к тому, что Станиславский называл сопереживанием. Я думаю, мировому театру это следует сделать.

Сопереживание — это расчет на эмоциональную реакцию зрительного зала, обращение к чувству, к сердцу. Через чувство — к разуму. Это и есть традиция Художественного театра, которая сегодня кажется мне наиболее плодотворной. Когда вы спрашиваете меня, что такое истинный артист-художественник, я отвечаю: это тот, кто способен установить прочный чувственный контакт со зрительным залом в целом и с каждым отдельным зрителем. Контакт интимный, неотразимый. Мне кажется, только в этом случае судьба персонажа, созданного на основе такого контакта, глубоко и надолго захватит зрителя. Убежден, что сегодня человеческая психология, исследование, анализ душевных движений, одним словом, все то, что Станиславский называл «жизнью человеческого духа», вновь интересует зрителей или, скажу так, — прежде всего интересует.

**А. Свободин.** Это относится и к кинематографу, на ваш взгляд?

**О. Ефремов.** Конечно. Сейчас время в кинематографе как раз такого актерского контакта с залом. Недаром же кинематограф снова полюбил крупный план актера. Дать портрет внутренней жизни, диалектики души, имея на вооружении лицо и слово,— разве это не задача, которую можно решить, лишь владея подходом к созданию роли, выработанным наиболее универсально в Художественном театре. Не помню, кто из больших кинематографистов сказал, что учение Станиславского даже больше подходит для кино. В этом есть своя правда! Причем кинематограф пришел к методу Художественного театра, заметьте, не сразу, а лишь повзрослев. Поначалу, как мы помним, он был театрален насквозь. Ставили аппарат, очерчивали пространство сцены и играли. Но кинематограф был таким несовершенным, что не мог показать актеров наиболее передовой психологической школы. Он и взял на свои шестнадцать кадров в секунду позапрошлый, провинциальный театр. Подумайте только, на сцене играли Чехова, шел «Вишневый сад» в Художественном театре, а на экранах процветала какая-то каратыгинщина, махали руками провинциальные Несчастливцевы. Когда же кинематограф смог предложить иную технику, он оказался в состоянии передавать жизнь человеческого духа и обратился к совершенно другому типу актера, дал ему иную функцию на экране.

**А. Свободин.** Повзрослев, кинематограф нашел и свои собственные дороги. Но сегодня у него новый роман с театром. Говорят и пишут о «новой зрелищности» кинематографа, а я бы сказал, что идет новая волна его театрализации. Съемка огромными, непрерывающимися сценами, чтобы дать актеру возможность проявить себя в ансамбле. Использование театральной «единой установки» декорации. Гигантские по старым понятиям диалоги. Монологи, длящиеся целую часть (экранную вечность!). Повышенное внимание к словесному действию — кинематограф становится все более разговорным. Одним словом, у новой театрализации кино множество ясно видимых симптомов и черт.

Но в центре экрана — актер! Актер именно той школы, о которой вы говорите. Достоверности некоей общей жизни в кадре сейчас явно предпочитают достоверность взаимоотношений персонажей и передачу душевных движений человека крупным, глубоким актером-художником. Требуется уже не типаж, даже не тип личности. Требуется сама личность! Актер, умеющий сыграть роль с новой мерой цельности, новым качеством сквозного действия, не свойственным ранее экрану. Театрализация кинематографа сегодня, как вчера кинематографизация театра (простите за неуклюжесть слова!), — одна из самых злободневных проблем эстетики зрелищных искусств.

Если же возвратиться к театру, то и по моим наблюдениям все, что проводится в спек-

такле через актера, снова актуально. Зритель театра тоже хочет видеть актера крупным планом. Существует, видимо, некоторая усталость от слишком универсального воздействия света, цвета, конструкции, ритма, хореографии, короче, от того типа спектакля, в котором актер рассматривается лишь как один из компонентов представления. Тем более что появились режиссеры, которые, не имея *что* сказать, знают *как* сказать! Душевная пустота, случается, выступает в одеждах блестящего зрелища.

Зритель стал ходить на актера, как когда-то. Он хочет потрясения. Но я подозреваю, что нынешний зритель, чья душевная конституция перенасыщена другими зрелищными искусствами и всяческой информацией, чувствует, что потрясти его стало намного труднее...

Но, вернемся к МХАТу. Неужели в предшествующий вашему приходу период он не выдвинул актеров, с которыми можно было бы продолжить Художественный театр?

**О. Ефремов.** Что значит продолжить? Какой Художественный театр продолжить? Какой, например, временной отрезок из этих восьмидесяти лет? История любого театра есть процесс скачкообразный, прерывистый, конфликтный. Вы верно сказали: следует опасаться обволакивающей инерции общепринятого. Так вот, общепринято думать (а, по-моему, просто по инерции полагать!), что все шло гладко, плавно. Одно вытекало из другого и вообще классика — это прежде всего спокойствие!

Давайте считать, что задача состоит в том, чтобы продолжить, то есть претворить сегодня то в идеях Станиславского и Немировича-Данченко, что живо в них. А кто-нибудь может поручиться, что каждое мхатовское поколение и каждый актер в пределах поколения были на уровне этих идей?

Придя в Художественный театр после опыта «Современника», где у нас не было иной цели, кроме возрождения живого духа идей основателей МХАТа, в котором мы протестовали против мхатовской рутины, я понял, что в МХАТе есть целое поколение актеров, травмированное годами мхатовского безвременья, когда его репертуар включал и отнюдь не самые талантливые современные пьесы.

Но я увидел и меня поразившее.

Мхатовские «старики» уже в работе, в репетициях преподнесли мне, как подарок, тот актерский материал, который меня обрадовал. Ту восприимчивость, *веру* в предлагаемые обстоятельства и в высшие цели спектакля, что можно назвать школой истинного Художественного театра. Нынешний молодой актер раскован, освобожден, никакого «мышечного зажима» у него нет. Он органичен, его речь достоверна. (Эти его качества прежде всего эксплуатируются, к сожалению, кинорежиссерами, выпускающими те самые «проходные» фильмы, от которых страдает и прокат и зритель.) В этом отношении у «стариков» оказалось много наслоений, штампов того, что когда-то было достоверностью. Это в порядке вещей. Ни один театр, ни одна, пусть гениальная, театральная система не удержится в свежести начала. Но было и то истинное, прикоснуться к чему уже было радостью.

**А. Свободин.** Да. Нам довелось видеть и юность и старость театра Брехта.

**О. Ефремов.** Люди стареют, жизнь идет, актеры ежевечерне эксплуатируют великие открытия. Основатели умирают... Но у «стариков» оказалась эта способность к вере, предрасположенность к ней. У молодых такая способность нередко отсутствует. Напротив, присутствуют скептицизм, в лучшем случае ирония...

Если б раскованность молодых людей соединить с верой «стариков», то, наверное, возник бы актер-художественник, о котором я думаю.

**А. Свободин.** Но вернемся к *сопереживанию*, как к основному принципу. Скажите, а разве другие театры не стремятся к сопереживанию зрительного зала? Где тут особое, мхатовское?..

**О. Ефремов.** А скажите, вам очень хочется, чтоб вновь возник так называемый «самый лучший театр на свете», некий «пуп театральной земли»?

**А. Свободин.** Нет. Мне этого не хочется, и вы это прекрасно знаете. Более того, я считаю

это невозможным и даже вредным. Покойный Н. П. Акимов как-то сказал: «Театру, достигшему совершенства, уже ничто не поможет!» Авторитет МХАТа, когда на его афише были «Чайка», «На дне», «Бронепоезд № 14-69», «Враги», «Три сестры», «Глубокая разведка», «Плоды просвещения», основывался не на табели театральных рангов, а на его участии в нравственном обогащении и возвышении целых поколений зрителей. Но так уж исторически сложилось, что на МХАТ сегодня все равно обращено внимание театрального мира, и я задаю свои вопросы с позиций такого отношения.

**О. Ефремов.** Конечно, стремление к сопереживанию характерно для многих театров. Мхатовское начало так или иначе растворено в жизни современной сцены. Да и не думаю я совсем о каком-то театральном реестре, где МХАТу будет отведено непременно первое место. Надо создавать живой, нужный людям театр, зеркало их жизни, их тревог, радостей, надежд. Использовать при этом все ценное, живое, что накопил этот театр в прошлом. Вдохнуть новую жизнь в мхатовскую театральную идею. Она не мертва! Как когда-то Станиславский говорил: надо вернуться к Щепкину, и это означало движение вперед, так и сегодня можно сказать: надо вернуться к Станиславскому, и это тоже будет означать движение вперед.

Но что значит вернуться к Станиславскому? Тут я бы так сказал: надо отделить в своем сознании систему Станиславского от практики и МХАТа и любого другого театра. Будь моя воля, я собрал бы сегодня наиболее мыслящих актеров и режиссеров, виднейших деятелей мирового и отечественного театра — и Брука с его лабораторным театром, и Гротовского с его экспериментальными постановками, и Стреллера, и других деятелей, на мой взгляд, продолжающих в современных условиях исследование органической природы творчества актера, начатое Станиславским, и поставил бы перед этим компетентным собранием один вопрос: что в системе сегодня живо, доказало свою истинность, что должно быть еще исследовано, что умерло?..

**А. Свободин.** Тут надобно только иметь в виду, что и сам Станиславский до конца дней продолжал обдумывать и исследовать природу творчества актера, и еще то обстоятельство, что за прошедшие шестьдесят-семьдесят лет представления о природе актера углубились, особенно в части приближения творческой потенции актера к биологической сущности человека. Я так понимаю суть лабораторных театров тех деятелей, которых вы назвали. О психике человека сейчас известно больше, нежели в те времена, театральная лаборатория это учитывает.

**О. Ефремов.** Но все равно, нельзя забывать — во имя чего!

От сознательного к подсознательному, а от него вновь к сознательному творчеству — вот цель. К созданию спектаклей, которые будут общественным явлением, вызовут у зрителя ощущение постижения его жизни, истинного смысла ее — вот цель! И сейчас не снята задача решительно отделить в умах Станиславского от натурализма, от всяческой «подножности».

Устами Станиславского Художественный театр сформулировал свой идеал. Но он никогда не считал, что достиг идеала. Только люди, зараженные догматизмом, мещанской самоуспокоенностью, могут думать, что этот идеал — эталон совершенства! И вот сегодня, в нашем ежедневном труде...

## ...В НАШЕМ ЕЖЕДНЕВНОМ ТРУДЕ

**О. Ефремов.** ...Мы стремимся по мере сил приближаться к идеалу Художественного театра. А идеал ведь заключается не только в творческой, но также и в организационной структуре.

Я убежден — и мне кажется, что история театра это подтверждает,— что основатели МХАТа создали высоко эффективную театральную организацию. Почему-то, когда говорят и пишут о мхатовских традициях, мало вспоминают об этой их стороне. Конечно, я понимаю, что театральный организм неотделим от общества, напротив, тесно связан с общественной структурой. Но если и в этой

области серьезно говорить о духе мхатовских традиций, то надо помнить о замечательном синтезе творчества и производства, который был осуществлен его основателями. Путь к эффективности и качеству в нашем деле — здесь! Мы еще далеки от того, чтобы иметь применительно к сегодняшним условиям такую же совершенную организацию. Нет, тут мы еще не наследники, мы пока еще только говорим главным образом, хотя кое-что и делаем.

Я ничего не хочу повторять, ничего копировать, надо двигаться вместе с жизнью, музейность театру противопоказана, ложная стабильность вредна.

Стабильность театра — его вечное беспокойство. Если хотите, условия для такого беспокойства и должны быть запланированы в деятельности театра. Это не парадокс! Я, например, считаю противоречащим природе театра сохранение так называемых «мемориальных» спектаклей. Когда уходит в прошлое весь состав исполнителей и все поры спектакля заполняют представители новых поколений, пора ставить спектакль заново. Я мечтаю о том, чтобы заново поставить и «Синюю птицу», и «На дне», и «Царя Федора Иоановича», и «Три сестры». Мы уже начали работать в этом направлении. Вот так мы в «Современнике» три раза за пятнадцать лет ставили «Вечно живые» — первый, программный спектакль, которым открылся театр.

Не следуя духу традиций, нельзя гордиться сохранением их формы!

Практически, мы создаем (по крайней мере это — цель) Художественный театр нашего времени. Не воссоздаем, вот уж слово ужасное, не возрождаем — нет, мы именно воссоздаем театр, который в наше время и в нашем обществе выполнял бы те же функции, которые в свое время выполнял Художественный театр, а потом МХАТ Станиславского и Немировича-Данченко.

Важно понять, модель какого периода МХАТа из его восьмидесяти лет мы признаем образцом или, пожалуй, вернее сказать, примером.

Того периода, когда МХАТ терял свою репутацию, когда он становился консервативным театральным явлением, оказывался вне критики, замыкался, как ему казалось, в «величавом спокойствии» — «застегнутый на все пуговицы» респектабельный театр? Или того периода, когда он будоражил общество, смело ставя самые актуальные общественные проблемы, когда извлекал из литературного процесса писателей, до того не являвшихся драматическими авторами? Я имею в виду и Вс. Иванова, и В. Катаева, и Л. Леонова, и Ю. Олешу, и М. Булгакова, и Н. Вирту, и других авторов советского периода театра.

Для меня нет сомнения в том, какая модель Художественного театра стоит перед нами, когда мы сообща работаем, какая модель видится мне во время нелегких раздумий в одиночестве.

Я бы сформулировал так: мы работаем над созданием театра серьезного реалистического направления, который на знамени своем пишет: сопереживание! Не потрясение на час, не зрелищная сенсация, а долговременное художественное впечатление, становящееся частью духовной сути зрителя. Мы создаем театр, который ставит общественные проблемы и в то же время тщательно на современном уровне исследует природу сегодняшнего человека, его душу. При этом мы стремимся совершать все это через актера, подчиняя его творческому выявлению все компоненты спектакля. Мы создаем театр, который проповедует человеколюбие, скромность и общественное содержание человеческой жизни как непременное условие счастья. Мы своими спектаклями хотим бороться против мещанства, под которым мы понимаем прежде всего всяческое потребительство, прагматизм, поверхностные конъюнктурные страсти во всех их проявлениях. При этом я имею в виду и тех представителей мещанства в зрительных залах, которые всем своим шумным «братством» ждут от сцены лишь одного — компенсации эффективными зрелищами и нервическими потрясениями своей, в сущности, бездумности, гражданской пассивности в той сфере, в которой они должны быть общественно активными гражданами.

**А. Свободин.** Вам кажется — зрительный зал сегодня более труден? Я усматриваю скрытый смысл в ваших последних словах?

**О. Ефремов.** Да, более труден. Кстати, он труден не только в театре, но и в кинематографе. Дело социологов разобраться в причинах некоторой пассивности зрительного зала, выступающей нередко под маской бурной, но быстро проходящей восприимчивости.

**А. Свободин.** По моим впечатлениям, зал кинотеатра заметно помолодел за последние годы, а зритель от шестнадцати до двадцати двух еще не накопил опыта сопереживания или имеет слишком малый его опыт. Тем более, акселерация, как мы знаем, не только не упразднила инфантильность в характерах некоторых юношей и девушек, но, пожалуй, еще подчеркнула ее. А эти качества, в свою очередь, не могут не сказываться на способности к восприятию искусства. Воспринимающий ожидает наполнения и в меньшей степени движется навстречу... Это все, конечно, скорее эскизы мыслей, нежели проверенные положения. Социологи здесь могут быть точнее.

Однако первый инструмент театра в преодолении пассивности зрительного зала — пьеса. Драматургия, репертуар. Я сознательно не задавал вам до сих пор этого вопроса. Мне хотелось предварительно очертить круг идей, на которых основывается ваша работа. Убеждены ли вы, что репертуар сегодняшнего Художественного театра есть, говоря вашими же словами, олицетворение художественной идеи МХАТа, претворение в жизнь модели его наиболее плодотворного периода?

**О. Ефремов.** Видите ли, репертуар не может быть случайностью...

## ...РЕПЕРТУАР НЕ МОЖЕТ БЫТЬ СЛУЧАЙНОСТЬЮ

**О. Ефремов.** Если какое-то поколение актеров внутри театра и не состоялось, то это означает, что оно не получило своего репертуара, то есть пьес и ролей, посредством которых они, эти актеры, могли бы сказать свое слово. Каждый состоявшийся актер потому, собственно, и состоялся, что явился на сцене представителем значительного слоя зрителей. Они увидели в нем, что называется, своего человека, выразившего, обобщившего их поведение, чувства, порой даже не до конца ясные им самим: их соображения об окружающей действительности. Даже то в них, что в жизни люди не полностью, не до конца раскрывают. В таком актере зрители видят художника, осуществившего за них их исповедь. Вот вам еще одно и, может быть, главное качество актера Художественного театра, запрограммированное его основателями: актер исповедального начала.

Конечно, есть немало театров, стремящихся вызвать в зале сопереживание. Но лишь актер такого «исповедального» дарования в ансамбле с себе подобными, действуя в пьесе, ставящей серьезные, а не периферийные проблемы, вызовет в зрителях то сопереживание, которое есть отличительная черта Художественного театра, то особое мхатовское начало, о котором мы все говорим. Согласитесь, этого в нашей театральной действительности не так уж много. Для этого нужны актуальные, современные пьесы, с глубинным конфликтом и неожиданной формой.

**А. Свободин.** Да, репертуар МХАТа в последние пять-шесть лет изменился. В театре все чаще зрители ищут и находят правду и глубину откровений. Но удалось ли вам создать художественный фильтр, не пропускающий на вашу сцену среднюю драматургию? Образовался ли во МХАТе климат художественной требовательности, который отличал театр при жизни его основателей?

**О. Ефремов.** Когда-то Немирович-Данченко обронил: театр — это компромисс! Не девиз, разумеется, скорее житейская констатация факта. Но я его понимаю! Конечно, такого климата мы еще не выработали. Но в театре, в основном, уже нажито понимание того, что мы, а не кто-то за нас, должны быть смелыми. Мы должны первыми в театральном искусстве вторгаться в новые области миропонимания современника, человека 70-х годов, и высвечивать их по-новому, глубоко и правдиво.

Мы стремимся пополнять наш репертуар пьесами, где внутренний мир советского человека отражается глубоко и масштабно. Иначе, какой же мы Художественный театр?

Конечно, в репертуар попадают и несовершенные пьесы. Мы можем ошибаться, но у нас не всегда есть четкое обоснование — почему мы взяли ту или иную пьесу.

Не могу представить себе, как можно создавать театр и не держать во внимании лучшую литературу. К нам приходит зритель (я хотел бы, чтобы к нему в первую очередь обращался театр!), который, конечно же, читает книги Абрамова, Залыгина, Тендрякова, Распутина, Трифонова, Белова, Астафьева, Айтматова, Быкова... Представьте себе, какой широкий обзор жизни дают эти писатели, какую глубину и напряженность нравственных конфликтов, какой язык! Что ж, этого зрителя мы будем кормить жидкой кашицей выдуманных конфликтов, тридцатилетней давности драматургическими стереотипами или сладенькой театральной игрой-утешением? Нет, когда мы обращаемся к авторам неожиданным, спорным, мы тоже хотим, чтобы наше театральное слово о жизни и ее драмах было по крайней мере сопоставимо со словом лучших писателей страны. И если говорить о традициях Художественного театра, то тут важен сам выбор типа автора, тут нужно выработать чутье что ли на автора Художественного театра. Да, рискован, несовершенен, «не апробирован» (есть, знаете ли, еще и такое определение), но наш!

Сегодня мы начали постановку пьесы, которую я считаю одной из лучших за всю историю советской драматургии. Я говорю об «Утиной охоте» А. Вампилова. Я буду играть главную роль инженера Зилова. В этом многогранном характере есть много такого, что можно и осмеивать и критиковать. Но если я не заставлю зрителей сопереживать моему герою, то это не будет персонаж из спектакля Художественного театра. Я имею в виду не сочувствие, а именно сопереживание...

От Художественного театра по справедливости многого ждут, многого требуют. И мы весьма внимательно прислушиваемся к пожеланиям, чтобы наш репертуар пополнялся пьесами, разнообразно и тонко исследующими внутренний мир нашего современника.

**А. Свободин.** Ваша репертуарная стратегия мне в основном понятна, но всегда ли эффективна ваша тактика? В чем вы видите значение таких ваших спектаклей, как «Сталевары», «Обратная связь»?

**О. Ефремов.** То есть спектаклей, составляющих общественно-политическую линию нашего репертуара? К ней следует отнести и спектакль «Заседание парткома». Я слышал высказывания, что этим спектаклям свойствен некоторый что ли дефицит художественности. Я никогда не соглашусь с такой точкой зрения! По-моему, как раз эти спектакли заставляют зрителей почувствовать себя на форуме современной нашей гражданской мысли. Проблемы, в них поднимаемые,— это подлинные проблемы. Ими мы все живем, они касаются каждого. Да, в этих спектаклях есть элементы диспута, драматургия мысли в них преобладает над драматургией чувств, но я всегда считал, что так именно должна выглядеть сегодня репертуарная линия, продолжающая традицию прежних репертуарных открытий МХАТа. Да и развитие политического театра за последние полвека не могло же не отразиться на Художественном театре! В свое время в «Современнике» меня убедил в этом опыт постановки историко-революционной трилогии, над которой мы с вами вместе работали с таким увлечением. Я ценю эти спектакли в моей режиссерской биографии выше многих других.

Конечно, названные пьесы не равноценны. В «Сталеварах» сказалась неопытность драматурга, но ведь столько пронзительно нового сказал он о рабочей среде, столько свежего и верного, что стоило за эту пьесу взяться. Реакция зрителей меня убеждает, что это было правильно. Что же до «Заседания парткома» и «Обратной связи» А. Гельмана, то я считаю эти пьесы полноценными и оригинальными художественными произведениями для театра. На этом я, как говорится, стою.

**А. Свободин.** Пьесы А. Гельмана и подобные им по природе драматического конфликта я на-

зываю социологической драмой. У всех этих пьес иная художественность, иной принцип воздействия на зрителя.

**О. Ефремов.** Мы прошлым летом были на гастролях в Свердловске и в Челябинске, выезжали в Магнитогорск и Нижний Тагил. Мы показывали эти спектакли там, в городах, где все население причастно к той области жизни, что отражена в них. Удивительная реакция зрительного зала еще и еще раз подтвердила, что здесь, в этих спектаклях, есть момент истины.

Мы будем и дальше искать в этом направлении. Если на одном полюсе нашего репертуара пьесы, трактующие современную семью, в разных жанрах всматривающиеся в нравственный мир невыдуманного современного человека с его серьезными душевными конфликтами, то на другом должны быть пьесы, углубленно исследующие взаимозависимость человека и общества.

Главное, чтобы не было пьес «псевдо», пьес-имитаторов, чтобы под какой-нибудь маской не явилась к нам старая и всегда милая иному сердцу бесконфликтность. Если не хочешь иметь живота, надо следить за питанием и делать гимнастику!

С этого сезона мы заводим малую сцену. Не потому, что это модно, а потому, что это нужно. Тут будет вестись тренаж молодых актеров в том способе контакта, который есть суть общения Художественного театра со своим зрителем. Тут будут испытываться и новые пьесы.

**А. Свободин.** То, о чем хочу спросить на финише нашей беседы, — не мысль, скорее ощущение.

Не кажется ли вам, что нынешнему МХАТу недостает культуры Художественного театра, недостает его внутренней сосредоточенности? Не кажется ли вам, что порой вместо горения правит бал суета?

**О. Ефремов.** Кажется. Интеллигентность Художественного театра будет, наверное, всегда манить нас как образец и как образ, если угодно. Художественный театр своих лучших дореволюционных лет, лучших послереволюционных... Что же до суеты, то где ж ее нет...

Но не забудем, что мы живем в другое время, совсем в другое время, в условиях нового ритма.

## ...В УСЛОВИЯХ НОВОГО РИТМА

**О. Ефремов.** Я где-то прочитал, что один известный музыкант установил, что Моцарта и Бетховена сегодня исполняют быстрее, чем при их жизни, хотя оркестры строго соблюдают указания авторов в темпе.

Быстрее! Живем быстрее, чувствуем быстрее, втянуты в такое количество дел и связей, которое и не мерещилось создателям Художественного театра. Мучаемся такими проблемами, о которых они и понятия не имели. Происходят необратимые процессы. О времяпрепровождении классических мхатовских «стариков», о стиле их работы можно лишь вспоминать, может быть, вздыхать... Нас рвут на части театр, кинематограф, телевидение, радио. И еще сотни неотвратимых дел. Театр перестал быть для актера единственным домом. Условия дня, даже минуты нередко диктуют нам линию поведения. Привходящие обязательства заставляют с собою считаться. Сотни разной компетенции людей оказывают влияние на нашу работу.

Мы связаны с темпом страны, с ритмами мира. Мы живем в звонках телефонов и почти не ходим пешком. Идет конец XX века, и мы — театр — включены в его движение. Нас может охватывать порой ностальгия, мы можем увлекаться всяческими «ретро», но мы живем здесь и сейчас.

Мы — театр!

...Да, много суеты, и до обидного мало нерабочих контактов с людьми. Но в условиях этого нового ритма, этого финиширующего века мы должны строить сегодняшний Художественный театр, предназначенный для сегодняшних людей. Мы — какие есть! Другого не дано...

*В. Терешкович*

# Эйзенштейн и Станиславский

*К постановке проблемы*

Отношение Сергея Михайловича Эйзенштейна к художественной практике и к театральной теории Константина Сергеевича Станиславского не становилось еще предметом специального анализа. Между тем оно представляет значительный и актуальный интерес — не только практический, искусствоведческий, но общеэстетический, ибо речь идет об отношениях художников великих, составивших эпоху в нашем искусстве. И, следовательно, отразивших некоторые закономерности развития многообразной и единой социалистической культуры, единого метода социалистического реализма.

Многие высказывания Эйзенштейна 20-х годов недвусмысленно свидетельствуют о его тогдашнем отрицательном отношении и к Художественному театру и к системе Станиславского.

Так, в 1926 году он противопоставлял новаторов Мейерхольда и Маяковского «традиционалисту» Станиславскому и «оппортунисту» Таирову [1]. А год спустя автор «Потемкина» задумал книгу «Мое искусство в жизни», название которой уже свидетельствовало о намерении Эйзенштейна полемизировать с вышедшим в 1926 году трудом Станиславского «Моя жизнь в искусстве».

С тем же недоверием, так же предубежденно размышляет Эйзенштейн о Станиславском в неотправленном письме к С. Г. Бирман, датированном маем 1944 года и относящемся к периоду их совместной работы над «Иваном Грозным». Вот отрывок из этого письма:

«Два слова о К[онстантине] С[ергеевиче] — он божество не из моего капища: не общался с ним, а боготворить по передачам не умею: страдаю болезнью Фомы — люблю вкладывать пальцы в раны.

Однако не спорю и вполне допускаю, что в К[онстантине] С[ергеевиче] все достоинства продукции вдовы Клико (есть такая марка французского Абрау-Дюрсо).

Шампанское немыслимо без пены.

Но нужна пропорция в ее количестве. И непременно искристость над ней. Последователи К[онстантина] С[ергеевича] помчались за пеной и в своем рвении так в пене и завязли.

Даже не разглядев, что пена у них чаще всего мыльная, в лучшем случае пивная, и увы! никогда [не] пена великолепного бешенства! Чем больше пены, тем ничтожнее количество напитка.

То, что я делаю и что я хочу, относится к напиткам без пены: я ищу чистого спирта. Прозрачного и обжигающего» [2].

Но уже через два года Эйзенштейн назвал Станиславского «великим мастером театра» [3]. А в исследовании «Монтаж», относящемся к 1935—1937 годам, он писал о гениальном реформаторе театра настолько заинтересованно и сочувственно, что становятся труднообъяснимыми оценки, высказанные через десять лет в письме к Бирман. В «Монтаже» Эйзенштейн отмечал, что «система достижения правды сценических чувств», созданная Станиславским, справедливо признана в театральном мире наилучшей [4].

Эти противоречивые высказывания — вехи эволюции эйзенштейновского изучения и анализа творчества Станиславского, которое — не забудем! — непрерывно развивалось, обогащалось, преодолевая внутренние противоречия путем поисков, решительных экспериментов, учитывавших совокупный опыт всей нашей революционной культуры. Поэтому-то путь эйзенштейновского познания театра, эстетики и педагогики Станиславского и представляет такой большой — практический, теоретический и историко-культурный — интерес.

---

[1] См.: Сергей Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах. М., «Искусство», 1964, т. I, стр. 543 (в дальнейших ссылках на это издание указываются том и страница).

[2] «Эйзенштейн в воспоминаниях современников». М., «Искусство», 1974, стр. 349.

[3] Сергей Эйзенштейн, т. 4, стр. 691.

[4] Там же, т. 2, стр 418.

В «капище» Эйзенштейна богом долго был Мейерхольд.

Учась у него в Высших режиссерских мастерских, молодой Эйзенштейн стал убежденным мейерхольдовцем. Ошеломляющее впечатление произвели на него, в частности, репетиции «Норы». По производственным причинам спектакль готовился за несколько дней, но, поскольку «Нору» Мейерхольд уже ставил в других театрах, его режиссерский план поразил учеников своей законченностью, а показ актерам — своим блеском. Недоверие к той методике работы с актером, которая была связана с именем Станиславского, вероятно, возникло у Эйзенштейна именно на этих репетициях. Напомним, что он только начинал свой путь в искусстве и что личного творческого опыта у него еще почти не было. Влияние такого учителя, как Мейерхольд, не могло не оказаться для него решающим.

Впоследствии в творческом методе Мейерхольда Эйзенштейн принимает не все и далеко не безоговорочно.

Так, он считает неправильным требовать от актера немедленного и точного повторения режиссерского показа. Нужно, полагает Эйзенштейн, раскрыть актеру процесс, приводящий к результату, а не ограничивать его задачу воспроизведением режиссерского показа. «В мейерхольдовском показе неправильно то, что он с актером не возится, — говорил Эйзенштейн студентам во ВГИКе, — он требует, чтобы актер воспроизводил так, как он сам делает, но не помогает по линии разбора: чем и как это сделано. А это актеру очень трудно. Актер, бывает, просто не может иногда ничего уловить»[5]. Такой способ работы с актером Эйзенштейн считал следствием переоценки Мейерхольдом роли рефлекторной возбудимости актера на репетициях. Так, в книге «Амплуа актера» Мейерхольд говорил о том, что актеру следует обладать в первую очередь острой рефлекторной возбудимостью. И задания, даваемые ему режиссером, выполнять мгновенно. Эйзенштейн был согласен с тем, что рефлекторность — непременное и прекрасное качество актера. Он полагал, что непосредственное интуитивное проявление почувствованного актером в действии крайне необходимо в момент исполнения. Но сложнейший процесс вхождения актера в роль, подчеркивал он, беседуя со студентами, требует еще «целого ряда вспомогательных элементов». А в репетиционной системе Мейерхольда, предостерегал своих учеников Эйзенштейн, этих-то элементов и нет, от того есть опасность механического копирования, «обезьянничанья», «оскопления актерской индивидуальности»[6].

Не нужно специально доказывать, что это важнейшее соображение, связанное с преодолением влияния Мейерхольда, возникло у Эйзенштейна под влиянием театра Станиславского. Только частично принимал Эйзенштейн в этот период и биомеханику Мейерхольда. Он выделял и теоретически обосновывал лишь один ее постулат: в любом выразительном движении (проявлении) участвует все тело актера. Биомеханику Эйзенштейн поэтому рекомендовал студентам только как тренировочную дисциплину для всесторонней физической подготовки, для разработки пластического аппарата и совершенствования актерской техники. Но он решительно отвергал биомеханику как теорию и практику актерского мастерства, считая, что она ведет к механическому закреплению приемов внешней выразительности. «Биомеханический способ двигаться, — говорил он, — в правильном приложении невозможен без внутреннего процесса. Биомеханика есть не метод творчества, а одна из вспомогательных дисциплин»[7].

Здесь Эйзенштейн, идя своим путем, приближается к Станиславскому. Это 1934 год.

Как видим, путь, пройденный им с начала 20-х годов, когда он с порога отрицал школу Художественного театра, хотя мало что о ней знал, был немалый.

В 20-е годы было издано несколько работ о «системе». Но не все они излагали ее точно. Даже Михаил Чехов, талантливый ученик Станиславского, не избежал ошибок в толковании

[5] Лекция Эйзенштейна во ВГИКе 13 октября 1934 г., папка № 35. Материалы кабинета режиссуры ВГИКа (В дальнейших ссылках указываются дата лекции и номер папки.)

[6] Лекция 13 октября 1934 г., папка № 35.

[7] Лекция 31 декабря 1935 г., папка № 49.

учения Станиславского, что заставило Вахтангова выступить с острокритической статьей «Пишущим о системе Станиславского».

В тот период некоторые из пропагандистов «системы» выдавали за законченное целое тот этап в ее развитии, который они наблюдали в период своей работы со Станиславским, двигавшимся в развитии своего учения необычайно стремительно. Излагая учение великого режиссера на уровне своих знаний, они вносили большую путаницу в умы актеров и способствовали созданию неточного, а иногда и ложного представления о «системе». Опасность вульгаризации учения Станиславского была в тот период настолько велика, что Станиславский сам в 1931 году отметил это в своем известном обращении к правительству о положении МХАТа и стоящих перед ним задачах. Известно также, как был возмущен Станиславский, когда в 1921 году вышла книжка В. Смышляева «Теория обработки сценического зрелища». Некоторое время проработав в Художественном театре, Смышляев тем не менее настолько не понял учения Станиславского, что тот даже намеревался выступить в печати с опровержением отсебятин Смышляева. В своем оставшемся неопубликованным протесте он писал о том, что не публикует изложение свой системы потому, что не считает работу над ней завершенной. Многое, указывал Константин Сергеевич, еще нуждается в проверке практикой, требуется уточнение терминологии; а некоторые положения, преподнесенные в книге Смышляева как окончательные, самим создателем учения уже пересматриваются. Поступок Смышляева, решившегося сделать то, к чему еще не был готов сам Станиславский, тот назвал поэтому «легкомыслием и самомнением, достойным изумления»[8]. А свои возражения Смышляеву закончил суровым приговором: «Он (Смышляев. — *В. Т.*) оказался плохим и отсталым учеником. Он пишет о задах и пишет неверно. Он исказил мои мысли. Моя практика и МХТ ушли за это время значительно дальше его. То, что он пишет, — неверно»[9].

Я подробно останавливаюсь на этом эпизоде потому, что именно со Смышляевым делал Эйзенштейн свою первую работу в театре[10]. Очевидно, именно от него Эйзенштейн и получил первые сведения о системе. Но совершенно ясно, что сведения эти не были аутентичными: они были вульгаризаторскими и в самой своей основе ошибочными.

Серьезно интересоваться учением Станиславского Эйзенштейн начал в 30-е годы. Это было связано в первую очередь с его собственной творческой эволюцией. Так, в лекциях на режиссерском факультете ВГИКа он все чаще в этот период ссылается на Станиславского, говорит студентам о необходимости практического освоения основных элементов «системы». Более того, Эйзенштейн теоретически обосновал и закрепил это требование в «Программе преподавания теории и практики режиссуры» (1936) — первой программе режиссерского факультета ВГИКа.

По его же инициативе были приглашены преподавателями во ВГИК актеры мхатовской школы.

Эйзенштейн вообще считал чрезвычайно полезными для студентов-режиссеров встречи с выдающимися актерами, знакомство с практикой их работы над ролью. В ряду таких актеров он называл прежде всего учеников Станиславского — Василия Ивановича Качалова и Николая Баталова. (Третьим был назван Максим Штраух — ученик самого Эйзенштейна.) А перечисляя лучших современных актеров, всегда упоминал И. М. Москвина и Н. П. Хмелева.

Впервые профессиональных актеров Эйзенштейн снял в «Бежином луге» (1935). Примечательно, что то были актеры театральные. Репетиционную работу с ними он поручил снимавшейся в этом фильме Е. С. Телешевой, одной из самых одаренных и верных учениц Станиславского. На помощь Телешевой Эйзенштейн рассчитывал и приступая к съемкам «Ивана Грозного».

В 1936 году Эйзенштейн прочитал книгу

---

[8] К. С. Станиславский. Собр. соч. в восьми томах. М., «Искусство», 1959, т. 6, стр. 115.
[9] Там же.

[10] В 1920 году Смышляев ставил в театре Пролеткульта «Мексиканца» по Дж. Лондону; художником и сорежиссером спектакля был Эйзенштейн.

Станиславского «Работа актера над собой» (на английском языке, так как на русском она вышла только через два года). Именно под влиянием этого новаторского труда, составившего эпоху в истории мирового театра, были написаны многие страницы в исследовании Эйзенштейна «Монтаж».

Во «Вступлении» к этому труду Эйзенштейн писал, что его обращение к Станиславскому может показаться неожиданным, поскольку ни направление их поисков, ни область их исследований никогда и ни в чем не смыкались. Но именно поэтому объективно проявившееся совпадение многих предпосылок эстетики Станиславского с основными предпосылками теории кинорежиссуры, разрабатываемой им самим, представлялось Эйзенштейну особенно интересным, поучительным.

Закономерно и то, что во второй половине 30-х годов Эйзенштейн, начав снимать в своих фильмах профессиональных актеров, оказался сторонником того направления в актерском искусстве, которое Станиславский назвал «искусством переживания».

«Там, в окружении крашеных холстов, неровных досок подмостков, запаха (красок) и пыли, заставить исполнителя поверить в реальность своих воображаемых сценических чувств и полной правдой своих чувств воплотить авторский замысел. И этим потрясти зрителя. Зрителя, которого можно потрясти только этим» [11], — так говорил Эйзенштейн о главной задаче, которая стоит перед режиссером в его работе с актером.

А вот критерий оценки мастерства киноактера, выдвинутый им в развитие своего нового понимания законов актерского творчества: «Лучшим из них (театральным актерам. — *В. Т.*) и, может быть, мхатовским актерам в первую очередь, усилием большого таланта и силою «внутренней техники» часто удается привести диапазон внешней выразительности в полное соответствие с объемом внутреннего эмоционального содержания» [12].

«Ибо только тогда до конца кинематографически, — а не подметно-театрально или подставно-эстрадно, — великолепна игра артиста на экране, когда выразительное проявление его на холсте ни на йоту не превышает в своем воплощении того объема, который ему отводит в таких обстоятельствах подлинность и истинность чувств» [13].

Процесс рождения у актера переживаний Эйзенштейн определяет в этот период как «святая святых» в его творческом акте. Он говорит о тайне их возникновения, о том, что чувствам актера приказать нельзя.

Он ставит вопрос и о степени участия сознания и подсознания в творчестве актера. И отмечает, что у актера, как у всякого художника, эти две структуры мышления взаимодействуют и диалектически переходят одна в другую

Главную ценность, уникальность системы Станиславского Эйзенштейн теперь видит в том, что она содержит исследование и разработку сознательного пути актера к подсознательному зарождению подлинного чувства. К поиску подобных путей Эйзенштейн пришел самостоятельно, анализируя психологию творческого процесса.

Для Эйзенштейна главная его фаза — момент озарения, внезапной вспышки, когда художник ощущает тему, которую ему предстоит воплотить. «Вы этого не видите еще, не слышите, но вы уже имеете ощущение, из которого может потом родиться построение» [14].

Начиная работу над этюдом, Эйзенштейн поэтому первым делом задает теперь студентам вопрос: «Что же мы все чувствуем, когда хотим найти решение встречи солдата и его жены?» [15] Или: «На чем бы вы строили эту самую игру? Подумайте. То есть не придумайте, а почувствуйте» [16]. И еще: «Все расчеты должны вытекать из непосредственного ощущения. Чем больше вы почувствуете, тем лучше у вас получится. Почувствуйте себя в этом положении» [17].

---

[11] Сергей Эйзенштейн, т. 2, стр. 417.
[12] ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 971.
[13] ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр 971.
[14] Лекции 1937 г., папка № 50.
[15] Сергей Эйзенштейн, т. 4, стр. 112 (разрядка моя. — *В. Т.*).
[16] Лекции 28 мая 1936 г., папка № 49 (разрядка моя. — *В. Т.*).
[17] Лекция 5 марта 1947 г., папка № 65.

Предварительная фаза, через которую должен пройти актер, состоит в подготовке, в «воспитании себя для того, чтобы быть способным на эту внезапность реакции, на это непосредственное увидение и ощущение. В первой фазе воспитывать в себе нужно возможность безумствовать о пьесе, о вещи, то есть суметь воспитать в себе то, чтобы вещь первым делом эмоционально ощутить, пережить в чувстве печатные строки... Это раздел, в котором сугубо изощрена система Станиславского» [18].

Эйзенштейн особо подчеркивает, что трактовка подсознательного момента в творчестве, которую дает Станиславский, верна применительно к художнику в о о б щ е. «Основная т в о р ч е с к а я т е х н и к а для в с я к о й творческой деятельности в общем, целом, основном и наиболее существенном — действительно одна и та же. Это в той ее части, которая орудует с таинственным процессом возжигания творческого состояния. Назовите его экстазом, вдохновением или бесчисленными обозначениями, которыми принято обозначать это удивительное состояние творческого опьянения, когда на вас нисходит «даймон» и вы извергаете из себя непреходящие ценности любой области, любого раздела, любой разновидности искусств — зрительных, двигательных, звуковых или мыслительных... Приводить искусственным путем к естественному возникновению подобного чувства — небезуслешно учит система Станиславского. Задумана она применительно к театру. Но этой своею частью она могла бы с немалой пользой быть приложенной и к любой иной творческой области» [19].

Поэтому занятиям студентов с мхатовскими актерами — талантливыми учениками Станиславского — Эйзенштейн придавал громадное значение. Он доказывал, что композицию произведения можно строить только после того, как остро «ощутишь ситуацию», и объяснял, что второй этап не может существовать без первого. А первым этапом студенты должны овладеть на занятиях по системе Станиславского — «без чего вы никуда не выйдете» [20].

Эйзенштейн находит авторитетное подтверждение своей теории композиции в учении Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии. Путь от сверхзадачи к задаче куска и от сквозного действия — к конкретному поступку он считал неоспоримой необходимостью не только при работе над ролью. Он расширял значение этого пути до принципа создания композиционной структуры всего произведения: только из главного исходят и в зависимости от него решаются все части и частности.

Эйзенштейн напоминает студентам о том, как Михаил Кедров на занятиях по актерскому мастерству учит сначала определять сквозное действие, затем разбивать сцену на куски и устанавливать задачи для каждого участника. Так же, говорит Эйзенштейн, поступает режиссер, когда решает всю постановку. «Левак» ты или не «левак», «художественник» или не «художественник», поскольку являешься автором постановки, всегда так делаешь» [21]. Таков же, по Эйзенштейну, процесс создания художественного произведения в л ю б о м виде искусства.

Интересно отношение Эйзенштейна к термину Станиславского «подтекст». Он считал, что это понятие относится не только к тексту роли и даже не только к игре актера, но к каждому художественному компоненту спектакля, к каждому выразительному средству, применяемому в процессе его создания.

Эйзенштейн специально занимался проблемами творческой концентрации: «Уметь концентрированно вызвать в себе представление — это целый комплекс выработанных приемов. Когда этот элемент имеется, вступает своеобразная техника его закрепления и разворачивания в действие. Но важно уметь сразу приходить в нужное состояние, в нужный первичный посыл, позыв. Это вопрос целой сложной техники, воспитание творческого человека, творческого работника вообще» [22].

Он знакомился с самыми различными методами концентрации внимания — от ритуального боя барабана и разных теорий, объясняющих впадение человека в состояние религиоз-

[18] Лекции 1937 г., папка № 50.
[19] ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 971.
[20] Лекция 15 апреля 1938 г., папка № 54.
[21] Лекция 28 мая 1936 г., папка № 36.
[22] Лекция 13 марта 1934 г., папка № 32.

ного экстаза до сеансов гипноза и новейших данных психологии. Однако лучшими упражнениями для воспитания способности к творческой концентрации он считает те, которые предлагает Станиславский.

Особое значение придавал Эйзенштейн разделу системы «Предлагаемые обстоятельства»: «Предлагаемые обстоятельства, — говорил Эйзенштейн, — служат подсобными элементами к тому, чтобы возникла вспышка правильного чувства» [23].

В «Монтаже» он анализирует один из этапов работы Станиславского над этюдом «Сжигание денег» (из книги «Работа актера над собой») — момент возникновения у актера нужного отношения к партнеру. Свой разбор Эйзенштейн заключает словами о том, что из верного переживания актеров родился «образ их взаимоотношений».

О том, какими средствами «образ чувства» передается зрителю, Эйзенштейн говорит, прослеживая работу Станиславского еще над одним этюдом — «Сцена с пеленками из «Бранда».

Здесь Эйзенштейн обращал внимание на то, что Станиславский отверг те определения кусков и задач, которые недостаточно точно и верно направляют действия актера, и на то, что Станиславский отобрал только глагольные определения для обозначения задач, стоящих перед исполнителями. Эйзенштейн безоговорочно поддерживает такой отбор. Глагол, говорит он, есть существительное в стадии становления, и в метафоре тоже заложен «образ действия»; ведь само слово «мета-фора» означает «пере-носить», что позволяет думать, что образование каждой метафоры шло от непосредственного физического действия. В рукописи «Монтажа» есть глава, которая так и названа: «Глагольность метафоры».

Анализируя художественную форму как целое, Эйзенштейн в 30-е годы, таким образом, пришел к тем же выводам, которые Станиславский сделал, изучая творческий процесс актера.

Не случайно Эйзенштейн полностью принял известный термин Станиславского: «четвертая стена». Правда, он считал, что до конца реализовать принцип ее диалектического «присутствия — отсутствия» под силу лишь кинематографу, ибо настоящая правда чувств может прийти к актеру только перед кинокамерой, а не на сцене.

«Четвертой стены,— размышлял он,— в этом театре нет...

И все, что есть, так далеко от мечты основоположника МХАТа и всех его студий, мечты о том, чтобы актер играл так, что можно было бы открыть любую из четырех стенок комнаты и заглянуть в жизнь воплощенного им персонажа...

И четвертая стена — миф даже в том театре, который провозвестил ее культ.

Да и возможно ли это условие на сцене?..

Но зато кинематограф — та именно область, где только и могут реализоваться мечты тех, кто бредил неосуществимой на театре «четвертой стеной»...

Только здесь, в условиях кинематографа, актер, — полагал Эйзенштейн, — действительно может выражать ровно столько, сколько он чувствует, и чувствовать ровно столько, сколько требует от него драма, вертеться, двигаться и поворачиваться так, как это подсказывает внутренняя необходимость и взаимосвязь с партнером, а не размеры зрительного зала и требования видимости обязательно с одной стороны — со стороны портала...

Только кинематограф может дать актеру возможность вполне органичной жизни в предложенных обстоятельствах.

(Как у Пушкина, как у Станиславского в предполагаемых [и предлагаемых] обстоятельствах.)

И камера способна врасплох застигать моменты этой подлинно ощущаемой и осуществляемой жизни.

Какой неожиданный оборот для популярной когда-то теории о «жизни врасплох»! Вот где оказывается подлинное ее приложение.

И то, что на сцене физически недостижимо,— здесь просто, органично, естественно.

Что недоступно театру — то целиком во власти кино» [24].

---

[23] Лекции 1937 г., папка № 50.

[24] ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 971

В 40-х годах Эйзенштейн репетировал со студентами ВГИКа отрывки, специально выстраивая их композицию так, что «четвертая стена» предполагалась как бы присутствующей. При таком «круговом построении», по его мнению, все соразмещения действующих лиц будут вытекать только из их взаимоотношений и поступков, а не диктоваться зрительным залом. Поэтому же при такой планировке действия у актеров смогут непроизвольно рождаться точные психологические и выразительные детали поведения, которые предугадать заранее нельзя. «Это те именно детали, — полагал Эйзенштейн, — в которые естественно облекается естественно протекающее эмоциональное состояние» [25].

И лишь после того, как взаимоотношения персонажей будут найдены, станет возможным прочертить всю психофизическую действенную линию, определяющую поступки персонажей, режиссер обретет право выбирать точки для съемки.

Можно привести и другие факты, доказывающие, что ирония по отношению к Станиславскому, звучащая в письме Эйзенштейна к С. Г. Бирман, относится не к сути учения Станиславского, а к искажениям этого учения в интерпретациях тех последователей, которые, усвоив букву, предали забвению содержание системы основателя МХАТа.

Здесь нет возможности более подробно и основательно проанализировать эволюцию творчества Эйзенштейна, знаменательно сопровождавшуюся растущим вниманием к художественному опыту Станиславского и внимательным его изучением. Однако подчеркнем, что этот опыт вполне закономерно и своевременно оказался в центре практических и теоретических интересов Эйзенштейна именно в 30-е годы, когда он разрабатывал проблемы монтажа и композиции фильма, актерского мастерства и психологического анализа, когда он ставил картины «Бежин луг» и «Александр Невский».

Можно поэтому утверждать, что в этот период Станиславский и Эйзенштейн решали сходные проблемы, выдвинутые временем, и то неожиданное для многих сходство в ответах, которые оба они давали в 30-е годы на вопросы, поставленные тогда развитием советской художественной культуры, было на самом деле глубоко закономерным. Это сходство, не снимавшее ни яркого своеобразия обоих художников, ни разделявших их различий, определялось прежде всего единством творческого метода, которым пользовались оба режиссера, — метода социалистического реализма. В рождение, становление и утверждение этого метода оба они внесли свой вклад, тем более значительный, что этот вклад был глубоко индивидуален и своеобычен. Углубляясь в собственно кинематографические проблемы и рассматривая их затем (или одновременно) еще и в общехудожественном контексте, глубоко раскрывая природу и специфику искусства кино, Эйзенштейн в основополагающих вопросах теории и практики социалистического искусства оказался, отнюдь не потеряв при этом своей самобытности, единомышленником Станиславского.

Впрочем, творческий опыт и театральную систему автора книги «Моя жизнь в искусстве» автор некогда задуманного, но так и не написанного труда «Мое искусство в жизни» принимал не полностью. Расхождения были существенны и в практическом плане и в плане теоретико-методологическом.

Прежде всего Эйзенштейн спорил с теми, кто видел в системе Станиславского «не аз и буки начальной творческой техники, но альфу и омегу завершенного творческого акта». Что же касается прямых и конкретных возражений самому Станиславскому, то они шли в основном по двум направлениям.

Первое: Эйзенштейн был противником длительного застольного периода работы над ролью. Застольный период нужен, по его мнению, только для того, чтобы договориться об основных линиях и взаимоотношениях действующих лиц. «Актеру нужно знать основное — зачем он попал на сцену». Но накопление нужного по роли внутреннего самочувствия в отрыве от физического действия Эйзенштейн считал неверным, так как в этом случае может наступить «эмиграция актера» — «раствере-

[25] Там же.

ние» его в чувствах, внутренняя бездейственность. Верно почувствовать роль актер может, лишь правильно ощутив себя пространственно, физически. Того же правила он советовал придерживаться и в работе над текстом. «Умеют и творят не одной головой. Когда вы какое-нибудь задевающее вас слово в пьесе (а в пьесе каждое слово должно задевать) стараетесь воплощать, то вы его воплощаете не только отвлеченным мышлением и рассуждением, не только разговаривающими чувствами, а вы должны его руками и ногами ощущать и проводить... И если какую-нибудь фразу в пьесе разобрать и растолковать актерам только за столом, подробно растолковать, — я думаю, [за это] никакой здравомыслящий человек не мог бы взяться, потому что придумать, раскрыть и найти, что данная фраза означает, нужно не только головой, анализируя текст, не только чувствами, но всем комплексом непосредственного перехода запала содержания слова в действие» [26].

Самое интересное тут, как это сейчас ясно каждому грамотному теоретику и киноработнику, состоит в том, что, думая о том, что он спорит со Станиславским, выдвигая эту систему рассуждений, Эйзенштейн на самом деле формулировал то понимание процесса творческой работы актера над ролью, к которому Станиславский пришел на завершающем этапе своих исканий, когда выдвинул теорию так называемых «физических действий». В этот период для постановщиков «Александра Невского» и «Тартюфа» (последняя, незаконченная режиссерская работа Станиславского) застольный период не был частной проблемой практической режиссуры, так как и задачи и понимание конкретной работы над постановкой определялись для них обоих общим представлением о природе и специфике театрального и, соответственно, кинематографического творчества в целом. Эйзенштейн поэтому одним из первых понял, что застольный период работы над ролью, это выдающееся открытие молодого Станиславского, впоследствии вполне закономерно было развито им и диалектически «снято» в учении о методе «физических действий». Эйзенштейн своим путем шел к раскрепощению и фантазии и пластического аппарата актера, по-своему заботился о том, чтобы чувство и мысль актера в самый момент их зарождения уже были внутренним действием, а оно, в свою очередь, рождалось как естественное выражение чувства и мысли актера. Отвергая длительный застольный период и думая, что он при этом спорит со Станиславским, Эйзенштейн таким образом на самом деле искал пути активизации внутреннего действия актера на тех же направлениях, где уже работал Станиславский, пришедший в конце своей жизни к отрицанию застольного периода в работе над пьесой. Вместо длительной работы за столом он теперь предложил делать разбор каждой сцены методом действенного анализа, в котором участвовал бы весь психофизический аппарат актера. Нетрудно заметить, как близки были в этом пункте размышления Эйзенштейна к исканиям автора системы на последнем, завершающем этапе ее развития.

Второе: главный недостаток «системы» Эйзенштейн видел в отсутствии якобы внимания Станиславского к проблеме художественной формы в искусстве актера, в неразработанности процесса воплощения роли в яркую, выразительную форму.

В связи с этим в лекциях первой половины 30-х годов [27] он анализировал две школы воспитания актера — школу «нутра» и, как он ее назвал, школу «конструктивную», школу «внутренней техники», и школу «техники внешней». Говоря об этих школах, Эйзенштейн имел в виду в основном школы Станиславского и Мейерхольда.

Причину резкого противопоставления обеих школ Эйзенштейн видел тогда в том, что некоторые не очень талантливые последователи как Станиславского, так и Мейерхольда увидели в их работе с актером только одну сторону процесса — ту, на которую главой школы делался акцент, ту, которая в пылу полемики выдвигалась им как единственно важная. Ошибкой догматических приверженцев каждо-

[26] Лекция 4 ноября 1934 г., папка № 35.

[27] Часть из них вошла в 4-й том шеститомника («Режиссура»).

го из двух направлений стало, полагал Эйзенштейн, именно то, что ученики пропагандировали, и при этом именно как догму, только одну эту сторону, игнорируя все остальные. Но сами великие мастера, утверждал Эйзенштейн, не были односторонни в своей практике. «Если вы всмотритесь в режиссерский показ Станиславского (его показ я не видел, я видел Чехова, Вахтангова), то там что имеет место? Чувство чувством, но когда он начинает работать, то он вливается в самую законченную, продуманную форму... А если кто-нибудь видел, как Мейерхольд показывает, то он работает на превосходнейших эмоциональных переживаниях роли не меньше, чем мхатовские актеры»[28].

Отсюда он делает вывод о целесообразности синтеза двух систем. И все же, полагал Эйзенштейн, Станиславский, хотя он и был гениальным актером и режиссером, а значит, был и великим мастером театральной формы, мало внимания уделял в своих трудах о воспитании актера процессу сценического воплощения роли. Его педагогическая система поэтому казалась Эйзенштейну односторонней, незавершенной. Глубоко проанализировав процесс работы актера над собой, Станиславский второй этап актерского творчества исследовал и разработал недостаточно, считал Эйзенштейн. И в учебно-педагогической системе Мейерхольда, столь же гениального актера и режиссера и столь же великого мастера формы, создатель фильма «Броненосец «Потемкин» тоже находил односторонность: у Мейерхольда, говорил он, слабо исследован и разработан *первый* этап актерского творчества — период и процесс «переживания», период вживания в роль, а все вживание сосредоточено на поиске формы, которая поэтому предшествует у мейерхольдовских учеников постижению внутренней жизни роли.

Поэтому-то, говорил Эйзенштейн, и необходим *синтез* этих двух педагогических систем в процессе воспитания и обучения как современного актера театра, так и актера кино.

«Всякое творчество актера начинается по системе Станиславского, — говорил Эйзенштейн, — и переходит в систему внешней техники. А затем идет третий, финальный продукт, который нужен»[29].

Не будем сейчас оспаривать эти суждения Эйзенштейна: на современном этапе изучения как системы Станиславского, так и режиссерской методологии, применявшейся в работе с актером Мейерхольдом, нетрудно увидеть и без специальных пояснений, как упрощал затронутую им проблему Сергей Михайлович, как он был неправ, отдавая Станиславскому только вживание в роль, а Мейерхольду — процесс ее оформления в конкретном сценическом рисунке. Такое разделение не годится ни для первого, ни для второго, более того, можно с уверенностью сказать, что искусство вообще не знает такого разделения. И Эйзенштейн сам это почувствовал, когда выдвинул вопрос о необходимости найти синтез обеих театральных школ. Не механическую сумму «театра переживания» и «театра представления», а способ взаимного их обогащения за счет органического синтезирования творческих методов Мейерхольда и Станиславского, *генетически родственных*, однокорневых и все же глубоко между собой различных. Этот синтез, считал Эйзенштейн, необходим как для создания подлинно современного театра, так и для кинематографа.

Здесь я должна сказать, что принадлежу к тем, кто считает такой синтез в принципе невозможным. Театр переживания и театр представления — относительно замкнутые эстетические системы, ценность которых заключается именно в их специфике, в том, чем они коренным образом отличаются друг от друга. Разумеется, в живой практике мирового театра происходит их постоянное взаимодействие, идет взаимная учеба, но две театральные системы, обогащаясь и совершенствуясь, не теряют своеобразия, не растворяются друг в друге. Театральная практика последних десятилетий не дала примеров ожидаемого Эйзенштейном синтеза. Будущее покажет, возможно ли в живом театральном организме или в учебно-педагогической методике органическое слияние творческих методов Станиславского и Мейерхольда.

[28] Лекция 19 октября 1934 г., папка № 35.

[29] Лекция 19 октября 1934 г., папка № 35.

Однако в теоретическом плане проблема синтеза была поставлена им верно, недаром она до сих пор не снята с повестки дня, но исследование путей такого синтеза настолько большая и самостоятельная тема, что разбирать ее здесь мы не можем — укажем только, что Эйзенштейн, к сожалению, не был знаком с неопубликованными при его жизни теоретико-педагогическими трудами Станиславского, в которых подробно и глубоко рассматривается работа актера в творческом процессе воплощения. Эти замечательные исследования дают убедительные ответы почти на все вопросы, волновавшие Эйзенштейна. Но и не зная эти работы, Эйзенштейн, что для нас прежде всего и важно, двигался во многом в том же направлении, что и Станиславский, ставил перед собой задачи, над которыми, хотя, разумеется, и по-своему, работал Станиславский. Но какие бы различия тут ни имелись, необходимо подчеркнуть, что критический анализ творческого опыта МХАТа, несомненно, обогащал Эйзенштейна и помогал ему осознать как собственно кинематографические, так и общехудожественные проблемы. Что касается Станиславского, то и он работал не изолированно, а в неразрывных связях с искусством своего времени — советским и мировым, и эволюция его творчества не может быть понята, если мы не учтем то бесспорное обстоятельство, что он тоже учился — учился у своих коллег, у своих критиков и антагонистов, внимательно изучал суждения о своем творчестве, о своей системе, не считая ее завершенной и тем более рецептурной. Процесс открытых и многообразных взаимодействий и взаимного обогащения был — и остался! — общим законом искусства.

В рамках журнальной статьи невозможно не только основательно рассмотреть проблему «Эйзенштейн и Станиславский», но даже полно описать имеющийся материал — он обширен и разнообразен. Так, можно было бы исследовать ряд поразительных совпадений позиций двух мастеров по существенным вопросам театральной практики и теории. Самостоятельный интерес представляет неведомая самим режиссерам-новаторам близость отдельных аспектов некоторых из неосуществленных ими планов, например, «Спектакля по Данте», о котором рассказывает Станиславский в статье «Разные виды театра», и эйзенштейновской «Москвы во времени». Удивительно внутреннее родство глубоких и плодотворных мыслей Станиславского, изложенных во фрагменте «Из последнего разговора с Вахтанговым», и теории пафоса, разработанной Эйзенштейном. В систематизации и всестороннем анализе нуждается весь комплекс проблем, связанных с отношением автора «Ивана Грозного» к творческому опыту МХАТа во время работы над этим фильмом, в котором снимались ученики Станиславского— С. Г. Бирман, П. В. Массальский и М. А. Кузнецов.

Одним словом, для исследователя здесь — богатый и очень важный материал, никоим образом не музейный, нисколько не устаревший, наоборот — как нельзя более современный. Ибо многие существенные идейно-художественные проблемы сегодняшнего нашего театра и кино восходят к тем, которые решали основоположники и классики советского искусства. Обогащение искусства театра и кино их совокупным опытом — задача первостепенная как для киноведения, так и для театроведения.

*Л. Карахан*

# ...И откроется лицо

Актер Андрей Мягков начинается с его живописных работ. Говорю это не для того, чтобы заинтриговать читателя, а потому, что долго не мог понять, что движет Мягковым и что сближает его разные, подчас далекие друг от друга роли, делает их неповторимо мягковскими. И вот увидел его картины...

Две маленькие комнаты и коридор заполняют портреты, натюрморты, пейзажи. Портреты — главное. Они сразу привлекают внимание. Женщина, обхватив колени руками, сидит на берегу моря. Портрет мужчины в надвинутой на лоб кепке. В неподвижной позе зафиксировано тело натурщицы. У стола, подперев голову руками, сидит женщина, остановившая взгляд на аквариуме с красными рыбками.

Легко заметить, что автор этих полотен не стремится создать представление о человеке с помощью индивидуализированных деталей. Он почти не дает нам зацепок для понимания характера портретируемых. Конечно, на полотнах разные люди. Но кто они? откуда? чем занимаются? добры они или злы, искренни или лукавы, решительны или малодушны? Мы не знаем.

Что же, в таком случае, изображает на своих портретах автор? Скорее всего то особое состояние человеческого духа, которое бывает у людей, когда вы застаете их в уединении, погруженными в себя. Их взгляд неподвижен, словно невидящ. Он не располагает к контакту и обращен как бы внутрь самого человека. Люди на полотнах Мягкова сосредоточенно всматриваются в самих себя.

Это — не простая задумчивость, на портретах Мягкова, видимо, передается как раз тот момент существования человека, когда он становится адекватен сам себе, и мы познаем его уже не в частных, прошедших коррекцию внешними обстоятельствами приметах характера, а в бесконечности его внутренних возможностей, в неисчерпаемости его личностного мира, его духовных изменений.

И тут становится понятным, что отсутствие бытовых деталей, выключенность портретируемых из действий и поступков — все это программно для художника. И так же необходимо, хочется даже сказать — единственно необходимо для него, как необходимы, к примеру, державный взгляд, корона на голове или рука, подписывающая указ, на каком-нибудь из старинных портретов. Для Мягкова-портретиста всякая внешняя конкретность, будь то действие, характерное выражение лица или знаковый аксессуар, одинаково бесполезны. Ведь такая конкретность помогла бы не центростремительному движению образа, а центробежному, не выявлению безграничности человеческой личности, а, напротив, ее замкнутости в некоторой сумме характерных признаков.

Все это важно отметить потому, что, по мере проникновения в образный мир мягковских портретов, все отчетливее осознаешь важнейший принцип Мягкова-актера, никогда не забывающего о содержательной неоднозначности таких понятий, как личность и индивидуальность.

Индивидуальность в искусстве Мягкова — это как бы контур личности; он — величина переменная, дающая дробное, неполное представление о внутренних потенциях индивидуума, его личности. Иными словами, индивидуальность — это скорее форма, придающая лицу смешное или грустное, доброе или злое

выражение, но никогда не открывающая лицо во всем его неистощимом и многообразном потенциале. Вот почему Мягкова в его портретах не интересует жесткий контур характера. Он стремится познать прежде всего то, что не вмещается в привычные для окружающих, да и для самого человека, бытовые, внешние параметры. Он верит, что каждый из нас — вселенная, только до поры она скрыта внутри нас. Мы спешим, мы действуем, мы поступаем, мы проявляемся. Мы — индивидуальности. Но герои портретов застыли. Они обращены к себе, к своему «я»...

...В квартире Мягкова находился еще один портрет. Тогда он был незавершен и стоял в углу за дверью. Во многом он отличался от работ, которые я уже видел. На этом портрете попытка героя вернуться к самому себе оказывалась драматичной. Но об этом портрете потом.

●

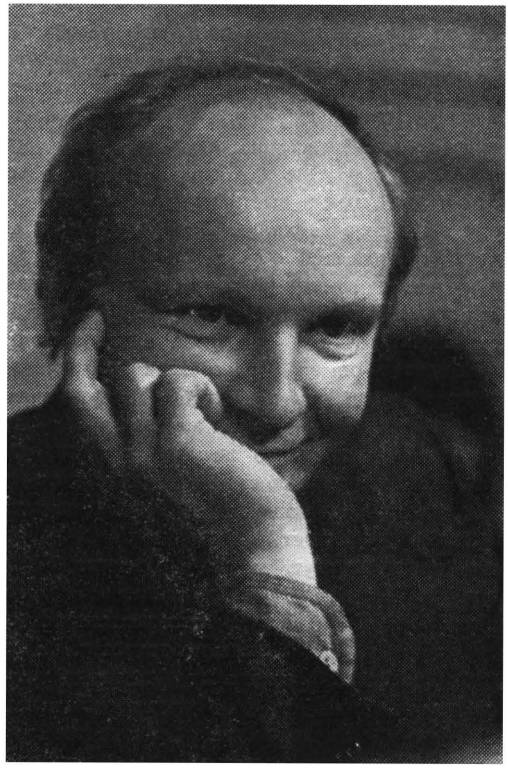
Переход от живописи Андрея Мягкова к его актерским работам — это прежде всего переход от героя, достигшего цельности и чистоты духовной формы внутри себя, к герою, стремящемуся приблизиться к этой цельности и чистоте вовне — в реальном жизненном пространстве.

Сложность, затрудненность судьбы такого человека с особой глубиной и силой Мягкову удалось показать в роли Алеши Карамазова. Это была принципиальная заявка актерской темы, ставшей для Мягкова основной, всепоглощающей.

Как известно, взявшись за экранизацию романа Достоевского, И. А. Пырьев написал своеобразный трактат, в котором выразил свое понимание всех образов книги. Не нашлось в нем места только для Алеши.

«Я Алешу не понимаю. Играй, как тебе нравится», — сказал, по словам очевидцев, Пырьев Мягкову. И Мягков стал осторожно прокладывать свою особую тропу в фильме...

«Мне хотелось открыть философское начало в образе», — вспоминает сейчас актер. Конечно, это еще только самое общее, самое тезисное обозначение сути поиска, в котором



находился Мягков, работая над ролью Алеши. Но и оно показательно. И оно обращает нас к тем огромным трудностям, которые должен был преодолеть актер. Во-первых, потому что купюры, неизбежные при экранизации, больше всего нарушили как раз цельность линии Алеши, сместили акценты, которые необходимы для философского осмысления его образа и его эволюции. Во-вторых, выделив двух героев — Дмитрия и Ивана, и интерпретировав их как два типа: эмоциональный (истинный) и рациональный (ложный), что само по себе было сделано талантливо, — Пырьев осознанно нарушил то триединство образа братьев, без которого образ Алеши в значительной степени должен был потерять философский смысл своего существования в ткани всей вещи. Однако Мягков

нашел разрешение стоявшей перед ним задачи, он предложил свое прочтение образа. То, которое выводило нас как раз к философскому ядру романа Достоевского, к его основным гуманистическим постулатам. Но не через последовательное перенесение на экран всего, что относится в романе к Алеше, а через самостоятельное выстраивание судьбы героя на основе книги. Литературный и кинематографический образы развивались поэтому во многом по-разному, но в итоге приходили к одной конечной точке. Правда, и отправная точка у них была одна, общая.

В начале романа рассказчик затрачивает немало усилий на то, чтобы охарактеризовать своего героя и в то же время избежать какой бы то ни было жесткой характеристики. Всякая возможность исчерпывающего определения по отношению к Алеше незамедлительно вызывает у него стремление оговориться: «скажут, может быть, что Алеша туп, не развит... но сказать, что он туп или глуп было бы большой несправедливостью»; «редко бывал резв, даже редко весел, но все, взглянув на него, тотчас видели, что это вовсе не от какой-нибудь угрюмости» и т. п. Эти колебания в оценках так постоянны, что со временем даже рождают мысль о принципиальной невозможности установить в образе Алеши некий центр тяжести, некую доминанту. А затем — и об отсутствии в нем такой доминанты. Но в этом-то и открывается замысел писателя, который, выразив все зыбкое, неустоявшееся, подвижное в Алеше, потом скажет о нем — «он ровен и ясен».

«Ровен и ясен» — эти качества Алеши Мягков и взял за исходные в своей работе над ролью. Его Алеша «ровен и ясен» и внешне. Весь его облик до удивления бесхитростен, открыт, исполнен чистоты и непосредственности. Если можно себе представить в жизни лицо, лишенное какого бы то ни было характерного выражения, оттенка, то это именно лицо Алеши.

Еще более важно то, что Алеша у Мягкова «ровен и ясен» и во всех своих, даже самых малых деяниях и поступках. Всякое его внутреннее движение является нам во всей своей искренности, чистосердечности, ясности, не преломляясь и не ограничиваясь призмой его индивидуальности. Алеша вообще не обладает индивидуальностью в выше рассмотренном понимании этого слова. Ему от природы не известно какое бы то ни было расхождение между помыслом и поступком, и внешне и внутренне он всегда и неизменно существует на уровне души. А душа его чиста, бесконечна и как бы не имеет конкретного цвета или оттенка. Это, собственно, и делает невозможным точное определение образа. Алеша — всякий. Ошибочно было бы, например, представлять его тихоней и святошей, ибо даже сладострастие и то ему ведомо. Вспомним хотя бы разговор Ракитина с Алешей о Мите: «тут, брат, презрение не помогает, хотя бы он и презирал Грушеньку. И презирает, да оторваться не может». «Я это понимаю,» — вдруг брякнул Алеша. «Быдто?.. об этом уж думал, о сладострастьи-то! Ах ты, девственник! Девственник, а уж такую глубину прошел...»

Все ведомо Алеше, все глубины ему открыты. Но ни одна страсть не берет в нем верх над бесконечностью души, ни одна страсть не нарушает душевной чистоты каким-либо особым индивидуальным изломом...

Повторю: Алеша Мягкова во всем «ровен и ясен». И потому предстает на экране тем самым человеком редчайшего склада, который и являет желанную для Достоевского гармонию духа и плоти. Это та гармония, которая, по Достоевскому, позволит человеку и «в один день все счастье узнать», и жить не в столкновении разнонаправленных индивидуальных страстей — в помехе их друг другу, — а в радостном взаимообогащении душ.

Видимо, знаменитую формулу Достоевского «все за всех и перед всеми виноваты» Мягков прочел не как формулу отказа от себя, а как отказ от ограниченности индивидуальных форм проявления личности ради обнаружения себя подлинного в бесконечности и чистоте своей души. В этом-то смысле Алеша и явлен в фильме (как впрочем и в романе) как светлый идеал.

Невозможность существования такого чело-

*«Братья Карамазовы». Алеша*

века в полном ненависти карамазовском мире становится поэтому до отчаяния очевидной. А монастырь и монашеская ряса на Алексее воспринимаются как нечто естественное, единственно возможное. Где же жить Алеше как не среди монастырской братии, рядом со старцем Зосимой, свободным от мирских притяжений и открытым в своих душевных движениях...

Живя в монастыре, Алеша, однако, всеми силами своей души устремлен в мир. Он одержим желанием избавить его, а прежде всего своих братьев, от муки, которая отягощает их души, неожиданно становящиеся такими свободными и открытыми в общении с ним, с Алексеем. Но только в общении с ним одним. Следя за Мягковым — Алешей, начинаешь верить в то, что не только братья, но и Федор Павлович в присутствии Алеши как-то оттаивал и обнаруживал что-то вроде душевной чистоты. Чувствуя эту способность Алеши, старец Зосима и посылает его на послушание в мир, велит в горе счастье искать.

Глубоко драматические отношения Алеши с миром как раз и составляют наиболее сильную и удавшуюся часть роли Мягкова, ее суть. Поначалу эти отношения видятся Алеше только простыми и ясными. Не случайно в первых сценах Мягков больше всего подчеркивает «детскость» во всем поведении Алеши. Свободному душой, не подчиненному какой-то индивидуальной страсти, Алеше мнится, что быть светлым в мире легко, что стоит лишь указать людям путь освобождения от зла, чтобы мир исправился. Тут Алеша еще полон оптимизма. Но первое же прямое соприкосновение с карамазовским миром, где кипит непримиримая схватка искаженных,

извращенных индивидуальностей, вызывает в нем скованность, подавленность, даже испуг перед этим миром, где клин клином вышибается, а зло — злом.

Здесь фактически завершается экспозиция образа и его драматургия получает свое основное развитие. Алеша ощущает свою неспособность переустроить мир по законам добра и душевной чистоты, а между тем карамазовский мир снова и снова провоцирует Алешу, пытаясь навязать ему свои законы. Достаточно вспомнить сцену в трактире, когда Иван рассказывает Алеше о помещике, затравившем ребенка собаками, и вырывает у брата чуждое и, как пишет Достоевский, нелепое для него, но неизбежное в мире, где живут Карамазовы, восклицание: «Расстрелять!»

Нет, Алеша не отступает перед обрушившимися на него испытаниями, но он чувствует, что контакты с карамазовским миром и для него не безопасны. Этот мир властно диктует свои законы всем, всех затягивает в свой омут. Так, чем дальше, тем больше утрачивает Алеша свою изначальную открытость и непосредственность, становится все более напряженным и встревоженным, потрясенным. Его душа, не защищенная оболочкой индивидуальности, требует охранения. И Алеша как бы прячет душу, прячет себя, истинного, от окружающих. В миру он все время настороженно-неопределенен, чутко внимателен к происходящему и скрыт от нас в своем существе, не проявлен.

Так, в образе Алеши возникает мотив непроявленности, который по-разному, применительно к разным художественным задачам, повторяется во всех лучших работах Мягкова, в сложном единстве с его сквозной актерской темой. Этот мотив воплощается прежде всего в особой исполнительской манере Мягкова Та приглушенность, с которой он обнаруживает себя в жестах, в поведении, в способе говорить — обнаруживает не до конца, не напоказ, а только частично, исподволь, — постоянно поддерживает в нас ощущение, что перед нами не весь он, что, не желая перейти в общении с нами через какой-то край, Мягков не хочет, не решается открыться до конца, проявиться на всей глубине своей личности.

Так и в «Братьях Карамазовых». Только вновь оказываясь в монастыре, у старца, Алеша Мягкова на время обретает равновесие, опять становится «ровен и ясен». Сцены в монастыре для Алеши — это как остановка в пути, как обретение силы, необходимой ему, чтобы он снова смог вернуться к кипящему там, вне монастырских стен, котлу мирских страстей.

Последняя отчаянная попытка Алеши вмешаться в происходящее и разорвать клубок, в котором запутались близкие ему люди, освободить их от бремени страстей, происходит в гостинной у Катерины Ивановны, когда Алеша произносит свои знаменитые слова: «...вы мучаете Ивана, потому только, что его любите... а мучите потому, что Дмитрия надрывом любите... в неправду любите... потому что уверили себя так...»

Но и это неожиданное озарение Алексея, которое, как ему показалось в ту минуту, одно только и могло открыть глаза на правду, очистить душу ближних, тут же оборачивается злом и служит к еще большему, чем прежде, отчуждению и психологическому разладу между героями. Воистину это мир надрывов, искажающих души. Мир, где клин клином вышибается.

Драматический исход первого единоборства Алеши с миром усугубляется смертью старца Зосимы. В фильме, где религиозная тема намеренно дана ослабленно, приглушенно, смерть старца и горе Алеши читаются как потеря им опоры, той нравственной среды, в которой легко и светло было его душе. Что же касается религиозно-философского смысла сцены «крушения веры», главного для Достоевского, то в фильме этот смысл ощутимо потеснен другими значениями. Да и окончательный уход из монастыря, который в романе был лишь знаком религиозной эволюции Алеши, в фильме прозвучал как полный его отказ от веры. Но тем явственнее слышится другой, столь важный для трактовки Мягкова мотив, мотив одиночества Алеши. Он остается один на один с мировым злом, поддержки ему ждать

неоткуда, и это уже зрелость — его и его отношений с миром.

Новый, второй период существования образа в фильме характеризуется прежде всего двумя ключевыми сценами, в которых Алеша, уже после смерти Федора Павловича Карамазова, встречается с братьями — полубезумным Иваном и заключенным в тюрьму Дмитрием. В этих сценах Мягков строит свою часть диалога таким образом, что в память каждый раз врезается лишь одна, с особой настойчивостью произнесенная им фраза: «Не ты убил» (Ивану) и «Неужели же ты так совсем не надеешься оправдаться?» (Дмитрию). В них безрадостный итог попыток Алеши внести свет в мир, пораженный карамазовщиной, спасти от гибели и Митю и Ивана (в романе эти его попытки носят характер божественного прорицания: «...это Бог положил мне на душу тебе это сказать»). Но Алеша и на этом пороге не может достучаться до сознания братьев, бессилен принести им избавление. Действие неотвратимо катится к своему трагическому финалу. Для Алеши он наступает в сцене суда. Вызванный как свидетель для показаний по делу об отцеубийстве, Алеша может сказать в защиту брата Дмитрия только то, в чем он глубоко уверен: «Не он убил отца моего». Но эта защита на уровне веры, а не фактических доказательств, ничего не меняет в ходе процесса. Именно в этот момент артист с особой силой передает всю реальную беспомощность Алеши, вооруженного лишь душевной чистотой, в его безнадежном единоборстве с миром. В глазах надменных и ко всему, кроме формы, равнодушных исполнителей гражданского закона правда Алеши выглядит такой наивной, такой бессильной...

Заостренный, по сравнению с романом, драматизм образа младшего Карамазова подчеркивается еще и тем, что, осознав свое бессилие помочь братьям, Алеша в фильме вдруг разрешается страшным криком, на который он — мягкий и негромкий человек — казалось, вообще не был способен: «Оставьте его, он болен, он болен!» Этот отклик героя на показания потерявшего рассудок брата Ивана, данный в романе лишь ремаркой, в фильме, в образе, созданном Мягковым, приобретает значение идейной кульминации образа. В этом крике — эмоциональное напряжение, его Мягков достигает буквально в мгновение ока, которое возвышает произносимые слова над их чисто информационным смыслом. Этот крик, будучи пиком образа, конечной точкой его развития, словно символизирует, если и не гибель от страдания, то минуту кромешной безысходности, в которую погружается герой.

Именно в этой заключительной сцене и происходит вновь сближение кинематографического и литературного образов, о котором говорилось ранее Следуя излюбленной мысли Достоевского, Мягков утверждает своим толкованием роли Алеши идеал человека, непреклонного в своей душевной чистоте, ни в чем не уступившего карамазовскому «миру надрывов». Именно с таких людей, по Достоевскому, должно начаться построение грядущей мировой гармонии. Без них она была бы невозможна даже в мечтах.

Однако Достоевский был далек от прекраснодушия и успокоительной веры в скорое исполнение своих мечтаний. Он любил Алешу и страдал от сознания того, что результат всех усилий героя внести свет добра и человечности в жизнь слишком уж не очевиден. Достоевский страдал оттого, что Алеша все-таки остается героем «непроявленным», деятелем, как пишет автор романа, но деятелем неопределенным, невыяснившимся. И это страдание, неотделимое от веры Достоевского, понято Мягковым. Исход, который приобретает в его исполнении путь Алеши через мир карамазовских надрывов, трагичен. Истошный крик Алеши в финале — крик души, не нашедшей в мире ни отклика, ни освобождения.

Таков путь Мягкова от Достоевского к Достоевскому, а от Достоевского к нам, к дню сегодняшнему. Впрочем, здесь нам, по-видимому, следует вернуться к началу актерского формирования Мягкова.

●

Самая первая работа Мягкова в кино — роль Чеснокова в сатирической притче А. Володина и Э. Климова «Похождения зубного

врача» — позволила ему показать, что стремление к цельности и чистоте духовной формы, во-первых, не однозначно в разное время и у героев с разной судьбой, а во-вторых, что цель эта верна только тогда, когда за нею открывается гуманистический смысл бытия.

Герой Мягкова в «Похождениях зубного врача» из тех, о которых говорят: «ни рыба ни мясо». До самого конца фильма так, в сущности, и остается неясным, кто этот человек? Даже его профессия скорее условность, нежели реалия. Мы не знаем и другого: талантлив ли он? Умен ли? Потому что он, в самой своей сердцевине скрытый от нас, нигде не обнаруживает себя истинного. Скорее всего потому, что боится растратиться. Чесноков движется по жизни, огибая все препятствия и перекрестки. Уже в начале картины мы узнаем, из его собственных уст, что, сломав на выпускном экзамене зуб пациенту, он перестал затем подходить к больным, а потом вообще уехал в другой город, где мы и встречаем его впервые. Но переезд не изменил Чеснокова, и на новом месте он остался прежним, попытался жить по-прежнему. Важно в связи с этим внимательнее вглядеться в обиталище Чеснокова: оно представляет собой некую причудливую сферу, отдаленно напоминающую раковину.

Действительно, существование Чеснокова в мире поначалу более всего напоминает существование улитки. Так же, как улитка, Чесноков постоянно прячет себя. Но так же, как улитка, он готов покинуть убежище, если светит солнышко и ниоткуда не грозит никакая опасность.

И вот жизнь испытывает героя. Нежданно-негаданно на него обрушивается волшебный дар — он вдруг узнает, что может удалять зубы мгновенно и безболезненно. Лучи славы начинают пригревать Чеснокова. Все окружают его любовью и заботой. И Чесноков оттаивает, оставляет свою раковину. Ему более нет надобности сохранять напряженную осторожность и постоянную готовность возвести прочный заслон между собой и жизнью. Существование Чеснокова становится ясным, беззаботным, открытым и счастливым.

Но сатирическая модель, созданная авторами, начинает работать, и у новоявленного волшебника обнаруживаются не только друзья и доброжелатели, но и враги, завистники. Счастливый и окрыленный, Чесноков не сразу замечает опасность, но как только это происходит, в нем моментально срабатывает прежний рефлекс. Способность к самозащите от посягательств извне, способность его внутреннего мира к самосохранению, доведенные в Чеснокове до автоматизма, стали в нем чем-то вроде инстинкта души.

Первое же препятствие — необходимость совершить чудо наперекор авторитетной комиссии и удалить зуб Маше — сразу же понуждает Чеснокова спрятаться, свернуть в сторону.

Самое же главное состоит в том, что мы убеждаемся: Чеснокову не под силу бороться за свой волшебный дар, отстаивать то радостное и счастливое бытие, которое пришло к нему вместе с чудесным даром. И авторы, как бы в наказание, лишают Чеснокова его удивительного таланта.

Драматизм ситуации, в которой оказался Чесноков, не исчерпывается тем, что он вдруг перестал быть волшебником. Ведь он уже больше не может вернуться к своему прежнему укромному существованию, не может вновь беспрепятственно укрыться в своей раковине. Обнаружив себя однажды, Чесноков оказался вовлеченным в определенный круг отношений, требовавших от него некоторых обязательных проявлений. Вырваться из этих пут ему не удается.

Образ героя с этого момента обретает как бы двойственную структуру. Чесноков теперь не равен форме своих внешних проявлений, отталкивается от них. В сцене приезда к Чеснокову его родителей и невесты, которые искренне сочувствуют неудачам героя, Мягков поэтому играет человека, с благодарностью принимающего соболезнования и в то же время отстраняющегося от той роли, которую навязывают ему близкие; в конце сцены он даже убегает от родителей и невесты, но это

бегство не от них, а от ситуации, от обстоятельств, довлеющих ему. Точно так же двоится образ, когда Чесноков волею судеб оказывается на преподавательском поприще. Мягков, играя тут буквоеда-лектора, который обрывает занятие по звонку, на полуслове, одновременно, как бы изнутри, отрицает свою внешнюю оболочку, старается вырваться из нее.

Эти усилия Чеснокова тщетны лишь до поры до времени. Освобождение от ситуации, навязанной ему, и возвращение к себе наступает, правда, совсем не так, как он того ожидал. В финальной сцене, где история-притча о Чеснокове выходит к своему итогу, к морали, Чесноков опять оказывается перед лицом высокой комиссии, которая посещает его на этот раз в стоматологическом институте. И вдруг вместо того, чтобы удалить зуб больному и вновь свершить чудо, как того требует, ждет комиссия, Чесноков передает щипцы молоденькой студентке, неожиданно вызвавшейся провести операцию. И, о чудо, волшебный дар переходит к ней — она удаляет зуб мгновенно и безболезненно. В этот момент всех осеняет радость, а Чесноков обретает покой и равновесие. Лицо его просветляет улыбка. Нет, Чесноков не стал вновь волшебником, но он передал дар другому, может быть, более способному к волшебству человеку, который в ы з в а л с я совершить чудо, а не совершил его случайно, как некогда Чесноков.

*«Похождения зубного врача». Чесноков*

И именно он, Чесноков, не дал, вопреки обстоятельствам, погибнуть дару в другом человеке. В этом и есть его победа, шаг к подлинному, а не мнимому обретению цельности и чистоты своей духовной формы.

В роли Чеснокова, хотя она и была первой в киносудьбе Мягкова, уже просматривается особый исполнительский стиль актера: традиционные для него сегодня чередования свободного, ничем не стесненного контакта с внешним миром и напряженной обособленности, настороженной заботы о сохранении дистанции по отношению к окружающим. Все эти особенности, полностью выявившиеся уже в «Похождениях зубного врача», и создали впервые то ощущение непроявленности героя, которое стало так характерно для многих других экранных персонажей Мягкова.

Да, мотив непроявленности доминирует во многих его ролях. Но в том-то и секрет актера, что в лучших своих работах, пользуясь довольно скупым запасом выразительных средств, он решает различные идейно-художественные задачи и создает разные образы, оставаясь при этом верным своей лейттеме. Именно благодаря этому он и движется вперед в исследовании проблемы реализации личности, проблемы воплощения истинной духовности человека, показывает многие аспекты и уровни этой проблемы, заинтересовывает ею зрителей.

●

Здесь самое время вспомнить встречу с Мягковым.

Разговор начался так:

— Вы знаете, — говорил Мягков, — почти каждая новая роль вызывает во мне поначалу какую-то неприязнь. Даже боязнь подойти к ней. Недаром я всегда только исподволь приступаю к новой работе. Особенно в театре. В кино дело обстоит немного иначе, потому что на съемках заранее настраиваешь себя на результат. Ведь если не будет получаться у тебя, значит будет простаивать вся группа. Вот и приходится себя ломать и порой выдавать с ходу что-то еще не пережитое, не переваренное. В театре же всегда есть какой-то устоявшийся способ контакта между партнерами, сговор, который в большей степени позволяет сохранять свой собственный метод постижения роли.

— А что же, по-вашему, означает постигать роль исподволь?

— Исподволь — это, значит, очень осторожно. В театре меня в этом смысле уже знают и не трогают. До поры до времени. Я мямлю что-то, в чем-то, наверное, даже мешаю партнерам. Они ведь уже стараются работать в полную силу, а я все еще как-то «под сурдинку». Конечно, это плохо. Надо, видимо, бросать себя в роль сразу, не ходить вокруг да около.

— А, вообще, репетировать вы любите?

— Как ни стыдно в этом признаться, не люблю. Не люблю и не умею. От своих студентов в школе-студии МХАТа я требую умения репетировать. Объясняю, что репетиция — это момент высокой самоотдачи, освобождения, попытка прорыва в роль. Достаточно бывает даже маленького прорыва, крошечного озарения, важно только, чтобы они были на каждой репетиции. Сам же этого не умею. Мне все время как-то стыдно. Мне все время кажется: да боже мой, с какой это стати, зачем это? Я понимаю, что такое качество — неприемлемо для актера, но я всем этим болею. По-моему, еще ни разу не было так, чтобы и режиссер и я сам остались довольны репетицией. Другое дело, что постепенно режиссеры начали меня понимать и стали мне доверять. Хотя О. Ефремов, например, и по сей день до конца мне не верит, не верит, что на репетиции я еле-еле, а на спектакле все у меня враз получится. А вот Г. Волчек доверилась: ладно, репетировать не можешь, не умеешь, бог с тобой, но я вижу, что ты задачу понимаешь и, значит, на спектакле все сделаешь.

Действительно, понять задачу для меня главное. Только абсолютная ясность замысла позволяет мне обрести необходимое состояние. Когда же я начинаю чувствовать со стороны режиссера провокационный момент, попытку обманом вытянуть из меня ту или иную реакцию, работа становится невозможной. Я не

думаю, что существуют задачи, которых нельзя было бы понять. Во всяком случае мне с такими задачами еще не приходилось сталкиваться. И я уверен, что хуже или лучше, но сознательно я могу сделать гораздо больше, чем подсознательно. Мне всегда легче дойти до осознанного воплощения задачи, чем позволить режиссеру ловить меня на бессознательном, когда актер перестает быть актером и становится какой-то подопытной свинкой, что-ли.

— А как вы относитесь к актерской импровизации?

— Прекрасно! Заранее придуманное труднее реализовать, сделать естественным, чем то, что возникает в процессе работы. Однако это не значит, что импровизация — вотчина чистого подсознания. Нет, разница тут лишь в том, что время на обдумывание бывает разное — иногда день, иногда час, иногда доля секунды. Когда же импровизация трактуется некоторыми режиссерами и актерами как разгул подсознания, то мне это напоминает клинику. Совсем другая область! Некоторым даже нравится, когда актера «заносит» и он, будто бы не ведая, что творит, достигает якобы высшей степени подлинности. Но ведь если актер нормален, он все равно все видит, понимает и не кричит, к примеру, что ему мешает свет юпитеров. Идет ведь сознательный процесс творчества. И замечательно, когда он моментален, импровизационен, но не переходит ту грань, за которой актер начинает выпускать из рук связующие нити художественного смысла.

Сам могу работать только так и люблю таких же партнеров. Барбара Брыльска, например, человек динамичного сознания, но недостаток словарного запаса долгое время не позволял ей импровизировать в кадре. Она не понимала каких-то реплик, душевных движений, заново возникших во время съемки, уже после репетиционного сговора. Она тут же останавливала работу и говорила: «Стоп, стоп, стоп. Я не понимаю. Это не так, как мы условились. Почему?» И это было приятно, хотя и тормозило работу. А потом, к середине картины, с ней стало очень легко играть. Она уже сама могла поставить нас в тупик каким-нибудь неожиданным импровизационным решением.

Брыльска, как мне кажется, вообще одна из ярких представительниц своеобразной польской актерской школы, которая отражает и уровень современной театральной культуры в Польше.

Недавно к нам приезжал Гротовский, уже много лет работающий в своем маленьком театре-лаборатории. Ему задали среди прочих такой вопрос: что такое монолог на сцене, когда герой один? Почему он разговаривает вслух, что это за феномен на театре и как его оправдать, сделать естественным? Гротовский в ответ рассказал нам об интересном и очень важном, на мой взгляд, опыте, проделанном в его театре. В течение трех месяцев там разучивали один монолог. Как разучивали? Сначала заставляли актера думать этот монолог близко к тексту, конечно, при абсолютной честности и самоотдаче со стороны актера. Потом актер должен был, мысленно же, приближаться в монологе к его тексту. Еще месяца через полтора у актера появлялась внутренняя необходимость, желание сказать хотя бы одно слово по тексту. Он буквально выкрикивал его, столь велико было его эмоциональное напряжение, и снова замолкал. Прошло три месяца, и актер произнес одну или две фразы, а монолог, между прочим, был на три страницы. Гротовский тогда усмехнулся и сказал, что для завершения работы понадобилось бы несколько лет. Но тем не менее только тогда этот монолог состоялся бы, и ни у кого не возникла бы мысль: «Почему это он говорит вслух?» Все бы поняли: он говорит потому, что ему необходимо говорить вслух. Он не может иначе, не может молчать.

— Это — текст, а как адаптироваться актеру к непривычному гриму, костюму?

— Так называемые костюмные роли я вообще не люблю. Обезличка какая-то.

— Но вот Новосельцев из «Служебного романа» у вас носит усы и очки.

— Носит потому, что должен был отличаться от Жени Лукашина. Грим, который в

этих целях для меня утвердили, я, конечно, обязан был учитывать. Учитывать такую свою внешность.

А вот когда в фильме «Старый дом» мне сделали окончательный грим для роли Герцена и я посмотрел на себя в зеркало, то долго не мог привыкнуть к себе, работал в павильоне с трудом. Там не было зеркала, и я не видел себя со стороны, но я знал, что у меня другое лицо. Понимаете, психологически мне очень трудно было к этому привыкнуть. Трудно было перестроиться, потому что теперь я уже во всех своих действиях должен был исходить из того облика, который я увидел в зеркало.

— А как вы расцениваете свою способность к перевоплощению и что оно для вас?

— Сложный вопрос. Иногда мне кажется, что перевоплощение существует, а иногда я думаю, что театр — это игра, вранье, и не надо об этом забывать. Но, с другой стороны, какая же это игра, если все на самом деле, если порой мы все-таки достигаем подлинности.

Для меня, например, Смоктуновский в свое время сыграл Мышкина так, что не было более незащищенного, более раскрытого, с оголенными нервами человека. Потом уже я узнал, что Иннокентий Михайлович человек достаточно твердый, самостоятельный. Значит, наверное, дело здесь было в глубоком внутреннем понимании актером того, что есть доброта, что есть князь Мышкин, в умении отдать роли свое подлинное, пусть в тебе самом и не доминирующее начало.

Но что такое перевоплощение, я до сих пор не знаю. Бывает, ловлю себя на том, что существую логикой моего героя, хотя и стесняюсь этого. Но иногда на дню мне приходится жить логикой двух-трех героев почти одновременно. Как же тут быть? Как можно за один день пожить логикой и Тузенбаха из «Трех сестер» на телевидении, и логикой Новосельцева на озвучании кинофильма, а вечером играть еще в каком-то спектакле?! Значит все-таки, это все игра?..

А однажды мне приснился сон про Нину Журавлеву из фильма А. Манасаровой «Вы мне писали...», где я сыграл главную роль телекомментатора. Причем и я и другие герои действовали во сне в новых, не предусмотренных фильмом, обстоятельствах, сохраняя при этом логику своих образов. Конечно, это был всего лишь сон, но что такое сон, разве это не наше неумирающее и развивающееся в подсознании эмоциональное воспоминание о прожитом? Значит, все-таки о прожитом?..

●

После «Братьев Карамазовых» в творческой биографии Мягкова наступила пауза. Хотя актер и продолжал довольно активно сниматься, ни одна из работ того периода не была по-настоящему замечена. Причиной здесь, видимо, явилось то, что мотив «непроявленности», определивший успех в первых удачных работах Мягкова, в новых его ролях не был понят и верно оценен кинематографистами. Внешняя аморфность образов и как бы неопределенность рисунка были восприняты многими вне конкретных идейно-художественных задач, решаемых актером. В результате сложилась парадоксальная ситуация, когда смыслообразующие элементы формы в игре артиста были расценены как свидетельство отсутствия законченной формы и выразительности образного рисунка. Едва ли не как чистый лист, способный вместить любое содержание, а чаще прикрыть отсутствие такового.

В этот период Мягкова приглашали сниматься часто, но как-то так получалось, что все на роли, абсолютно не соответствующие его внутренней теме, его актерским возможностям. В экранизации рассказа Э. Казакевича «При свете дня» — «Нежданный гость» — он сыграл капитана Нечаева, традиционного героя военного поколения, и не сумел сказать о нем ничего нового, своего. Ближе, казалось бы, была ему роль Хлебникова в «Гроссмейстере». Тут было поле и для проявления актерской личности Мягкова, его темы. Но С. Микаэляна интересовали совсем другие вопросы, с кругом мыслей и интересов Мягкова не связанные, и роль, очень интерес-

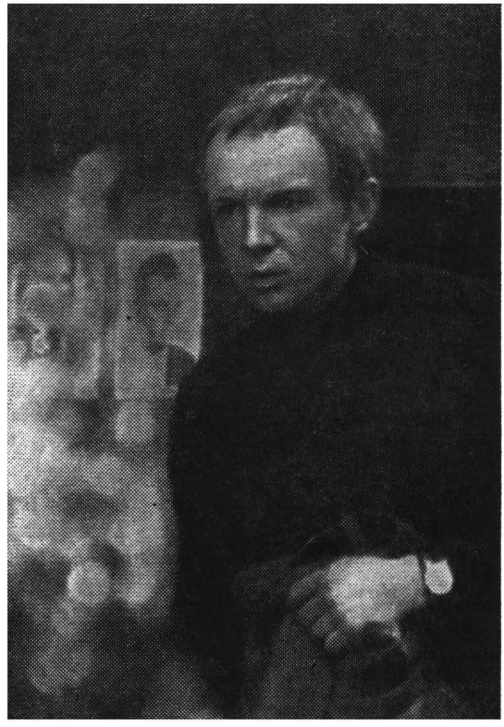
но намеченная у Л. Зорина, получилась беднее заложенных в ней возможностей.

Много играл в эти годы Мягков и исторических персонажей. В этом ряду оказались и Герцен («Старый дом»), и Гайдар («Серебряные трубы»). Мыслимо ли представить себе, что эти сложные и такие непохожие друг на друга фигуры могли быть сыграны одним актером да еще таким, как Мягков, с трудом отказывающимся от себя и осуществляющим переход в чью-то чужую плоть.

Знаменательно, кстати, само отношение Мягкова к его историческим героям: «По-моему, — говорит он, — необходимо либо глубочайшее проникновение в психологию исторической личности, либо вообще не нужно касаться конкретных проявлений героя и, набравшись смелости, попробовать «примерить» характер на себя, попытаться в заданные драматургией рамки вложить собственное существование. Тогда это может оказаться очень личностным и именно этим интересным подходом к известному образу. Именно такой подход мне близок. Подражание же каким-то заранее известным чертам характера для меня всегда оборачивалось скованностью, которую я и ощущал постоянно, работая над Герценом или Гайдаром. Я был как будто в шорах. Мне говорили: это ему не свойственно, этого он так сказать не мог, он так не смеялся, а я зажимался и терял свободу проявления своей собственной личности, в чем, по-моему, прежде всего и заключается вся радость актерского творчества».

Думаю, что все эти кинематографические невзгоды были во многом неизбежны — просто тогда для Мягкова, для его темы еще не подоспело время: большинством он еще не был понят во всем своем своеобразии. Еще нужно было время, чтобы актер смог и сам определиться, уяснить, что в искусстве его, а что — нет. И главное, смог продемонстрировать режиссуре, от которой немало зависит судьба актера, чего от него следует ждать на экране и на сцене, а чего ждать не следует, потому что тут для него просто нет ничего интересного.

Решусь здесь высказать и такую мысль, что



*«Ирония судьбы». Лукашин*

театр, роли, сыгранные Мягковым на сцене, имели значение лишь постольку, поскольку они помогали ему самому познать себя, свои возможности. Принято считать, что театр — это спасение актера от превратностей кинематографа. Выходит — не всегда.

Когда в 1965 году О. Ефремов пригласил Мягкова, выпускника студии МХАТа, в «Современник» поры его расцвета, то это было для молодого артиста счастьем. Но счастье все же было с лукавинкой, ведь Мягков пришел в «Современник», когда коллектив уже сложился и основные обязанности среди участников распределились. Новые же пополнения, как справедливо заметил однажды О. Табаков, были в ту пору обусловлены не столько необходимостью обновления коллектива и его перестройки, сколько потребностью доб-

рать «недостающие единицы» — отдельных талантливых актеров, нужных на определенны роли. Мягков оказался как раз такой «недостающей единицей».

Порой он вводился в уже готовые спектакли вместо актеров, по тем или иным причинам «переросших» данные роли. Так, к примеру, было с «Обыкновенной историей», где Мягков подменил Табакова в роли Адуева-младшего. Не стоит останавливаться на самоочевидном различии актерских манер Мягкова и Табакова, на которого и был сделан спектакль. Ввод нового исполнителя поэтому не смог ни в чем изменить его общий строй. Мягкову оставалось только как-то приспособиться к уже сложившемуся рисунку.

Подлинного открытия не происходило, впрочем, и в тех случаях, когда актер становился первым и монопольным исполнителем роли. Отчасти потому, что не везло на материал, порой драматургически слабый («Погода на завтра»), а порой просто чужой. Ведь ему оставалось только то, на что не претендовали «звезды» «Современника», на которых, естественно, делала тогда ставку режиссура. А образы близкие, дающие Мягкову богатые возможности для обнаружения себя (такими мне кажутся роли Трубецкого в «Декабристах» и Михайлова в «Народовольцах», а затем роли Пети Трофимова в «Вишневом саде» и Барона в «На дне», в котором излюбленный круг мысли Мягкова о духовной цельности как о высшей ступени проявления личности доказывается как бы от противного), не были центральными, акцентирующими на себе, своем значении внимание зрителей. Мягкову же, чтобы быть услышанным и понятым на всей глубине, нужно большое сценическое (или экранное) пространство. Он не относится к тому типу актеров, которые могут неповторимо выявиться и во второстепенной роли.

Тут легко возразить, припомнив хотя бы странствующего полководца Ределю из спектакля «Балалайкин и К°». Ведь это типичный эпизодический «вставной номер», срепетированный, кстати, всего за несколько дней и с виртуозностью, эксцентрическим блеском сыгранный Мягковым. Все так. Но я-то говорю не о профессиональном умении — его Мягкову почти всегда хватает, — а только о выявлении его актерской темы, о том сплетении проблем, в котором призван разобраться именно Мягков с его особым дарованием. Тут, повторю, требуется не вторая и, уж конечно, не третья партия в оркестре, а непременно партия сольная, с которой будет связан лейтмотив пьесы. Иначе внешне неприметательные его герои смогут потеряться для нас или получить превратное истолкование в свете другой, более ярко выраженной мысли. Главная роль для Мягкова не привилегия, не прихоть, а непреложное условие реализации его актерской темы. Не случайно кинематограф с его чутьем на актерский тип, фактуру при всех ошибках в отношении Мягкова все-таки всегда предлагал ему лишь главные, ведущие роли.

Составить свою театральную судьбу Мягкову еще предстоит. Предстоит сценически доказать свою актерскую тему. Что же касается судьбы Мягкова — профессионального актера, то она давно сложилась. Мягков представляет собой сравнительно редкий тип исполнителя, наделенного комплексом авторских черт и предельно последовательного, подчас драматично последовательного в своих взглядах и своей актерской практике. В этом стержень всей его творческой судьбы, всего его своеобразия. А окончательно определилось оно именно в период невзгод, когда он играл роли «чужие», но внутренне отрицая чужое, неприемлемое для него, для его исполнительского почерка.

●

— Полководец Ределя стал одним из самых популярных среди ваших театральных героев. Как вы относитесь к этому образу?

— Боюсь, что это покажется кокетством, но, поверьте, мне действительно не нравится, как я его играю. Георгий Александрович Товстоногов настаивал на том, что роль надо играть именно так, эксцентрично. Но, видимо, следовало найти и больший трагизм и большую сложность образа. Одним словом, вытянуть

судьбу и не отделываться репризной подачей текста. На мой взгляд, работа над Ревизором мной не довершена. И хотя я делаю попытки что-то добавить к роли «на ходу», это не всегда возможно, ибо спектакль «заделан». Если что-то изменять, то коренным образом, а незаметно перетягивать в свою сторону центр тяжести спектакля — занятие неблагородное, тем более что дело не в Ревизоре. Он должен пройти по сцене быстро-быстро, а действие, не буксуя, — устремиться дальше к главному. Если же углублять психологический рисунок роли, то моментально произойдет затор, образуется флюс.

«Современник» научил нас бороться, может быть, даже ценой собственного успеха, за взаимопонимание, ансамблевость в актерской игре, против упоенного самовыявления в духе «театра одного актера». Если сравнить, скажем, худшие спектакли МХАТа и «Современника», то мы увидим, что в «Современнике» даже неудавшиеся по тем или иным причинам работы таят живое движение и наполненный контакт между партнерами. Спектакль может оказаться неинтересным, даже скучным, но все равно вы увидите коллектив, который творит на сцене в согласии и взаимозависимости. Что же касается МХАТа, то в его неудавшихся спектаклях чувство партнерства исчезает. Актеры играют, не воспринимая и не подхватывая того нового, что принес сегодня на сцену партнер, не откликаются на свежие его предложения. Значит, играют в русле однажды заученного рисунка роли. При этом остается разученный и проработанный текст, но нет жизни, живого контакта на сцене, который и отличает театр от всех других искусств.

Конечно, с уходом О. Ефремова из «Современника» многое изменилось — что-то ушло, а что-то, возможно, и прибавилось, но так или иначе «коллективный художник» — это ефремовская школа, которая в свое время привлекла меня в «Современник» и дала возможность найти себя. Я тогда понял, что смысл нашей профессии — никогда непрекращающееся, неостановимое постижение образа, которое дает актеру право говорить со зрителем, задавать ему вопросы якобы от имени героя, а на самом деле и от своего имени, превращая театр в трибуну, в кафедру.

— Однако сегодня вы играете на сцене МХАТа. Как вы вообще расцениваете появление «блуждающих звезд» на театральных подмостках?

— Это, наверное, от спорта пошло. Ну, а, в конце-то концов, почему — нет? Почему бы Смоктуновскому не сыграть сегодня в Малом, завтра во МХАТе, а послезавтра, предположим, на Таганке? Другое дело, что для меня, например, невозможно подчинение иной школе, иной эстетике. Но если несовместимости нет, а только обогащение, то ведь это прекрасно.

— А где для вас проходит граница возможного?

— Ну вот «Современник» и МХАТ — театры с родственной эстетикой, главное в них — материализация художественной мысли через актера, через актерское постижение внутреннего мира героя, а не через чисто режиссерскую концепцию, исключающую актерское переживание, проявление его, актера, человеческого духа.

Был, например, случай, когда Ю. П. Любимов пригласил меня на роль Дмитриева в «Обмене». Я получил разрешение в театре и стал ходить на репетиции. Роль была мне интересна, да и сама возможность поработать с таким режиссером, как Любимов, воодушевляла. Однако, к великому моему стыду, от дальнейшей работы вскоре пришлось отказаться, потому что я понял — не могу соответствовать. Тут все было другое, начиная с манеры репетировать. Я убедился, что не смогу выстроить внутренний ход роли в тех постройках из сценических метафор, которыми пользуется Любимов. Я увидел, что не сделаю из роли даже того, что я могу. А делать роль, ломая себя, зачем?

— И все-таки, наверное, есть роли, ради которых можно пойти на любые уступки?

— У меня всегда такое чувство, что вот сейчас появится нечто самое необходимое и важное для меня. А мечтать абстрактно: «Хочу сыграть Гамлета», — по-моему, бесплодно. Для меня важно знать, что это будет за Гамлет, в какой постановке и что этим Гамлетом я смогу

сказать. Если же меня сейчас пригласят играть Гамлета, или Федю Протасова, или царя Федора Иоанновича в фильме или постановке с заведомо далекой от меня режиссурой и художественной трактовкой, я откажусь.

— Как же тогда вы работали с Товстоноговым, который предлагал вам в роли Реведи откровенный гротеск?

— Но Товстоногов — актерский режиссер. В нем счастливо уживаются умение понимать задачу актера, выявлять ее и умение строить свою режиссерскую концепцию спектакля. Другое дело, что он, как человек с большой фантазией и мастерством, порой подменяет условным решением то, что сразу не получается и что надо вытягивать, проливая пот и кровь. Вот это мне не близко, хотя в результате роль может получиться и не менее выразительной, чем это было бы при другом способе работы.

Режиссеры, пренебрегающие актером, чаще всего встречаются в кино. Именно в кинематографе постановщики порой считают, что они знают абсолютно все и не могут сыграть все роли в своем фильме только потому, что не являются мужчиной и женщиной одновременно. Мне же кажется, что режиссер никогда не может знать до конца, как надо. Как, по большей части, — прерогатива актера, его творческое пространство.

Я люблю фильмы Тарковского, но когда я вспоминаю их, то в памяти оказывается запечатленным прежде всего он сам, его режиссура его мысли, прекрасные же актеры, которых он снимает, вспоминаются во вторую очередь. И не потому, конечно, что они плохо играли, а потому, что режиссер как бы оттеснил их на второй план.

Правда, мне кажется, что сегодня Тарковский приходит к необходимости вступить в творческую зависимость от актера. Огромную перемену в нем я вижу и в том, что он пригласил сниматься в своем новом фильме А. Фрейндлих.

Я уверен, что со временем Тарковский будет любить актера так же, как и актеры любят работу с Тарковским.

Конечно, нередко и сами актеры упускают из виду такой важный момент, как работа актера с режиссером. Именно так: работа актера с режиссером, потому что актеру мало понять задачу, необходимо еще согласовать с постановщиком характер, способ реализации этой задачи А для этого надо предлагать свои решения, стараться убедить режиссера в правильности преследуемого тобой результата.

Работа с Рязановым тем и показалась мне интересной, что он ждет от актера встречных предложений, даже просит актеров что-то менять, привносить. Он открыт для сотворчества, не «задан», и это раскрепощает, ты начинаешь проявлять такие свои возможности, о которых раньше, может быть, и не подозревал.

Подготовительный этап в работе актера над ролью, на мой взгляд, должен сводиться к тому, чтобы исполнитель нашел и художественно доказал на репетиции внутренне близкую ему логику образа, максимально точно выстроил свой собственный ход в роли. Кино подчас затрудняет этот процесс. Герой, к примеру, может быть на грани самоубийства, а сыграть это надо тут же, враз, часто лишь умозрительно представляя себе задачу. А бывает, что и задачу-то еще толком не понимают, а уже готовы, что называется, метать страсти. И, наверное, не стоит все это валить только на издержки кинопроизводства. Ведь не мешают же они актерской работе А. Фрейндлих, которая постоянно ищет в себе то эмоциональное состояние, которое необходимо на данную сцену, то, которое она для себя определила. Она все время — не только на площадке, но и в паузах, перерывах — работает, погружается в себя, пытается прийти в момент съемки к пику своего эмоционального состояния.

В этом смысле удивительных результатов достигают сегодня американские киноактеры, такие, скажем, как Д. Николсон или М. Брандо. Не знаю, есть ли у них репетиционный период, время для постижения образа перед съемками, но они никогда не «мечут страсть» на экране, у них нет абстрактных эмоций. К тому же они вообще не занимаются актерской «выдачей» — вот, мол, что я умею, а бескомпромиссно тянут, как это в кино ни трудно,

*«Служебный роман». Новосельцев*

свою линию, свою тему, допуская лишь одну-две кульминации в необходимые моменты. И это уже не просто мастерство, не просто профессиональная ловкость, а жизнь в образе. Так что меня часто не покидает ощущение: поставили скрытую камеру и следят за человеком в определенной ситуации, как он проживает ее, казалось бы, напрочь забыв, что он актер, что у него есть какая-то сверхзадача, но вместе с тем, точно зная, что и ради чего он делает.

Если же вернуться к театру, то здесь, может быть, самым большим для меня эмоциональным потрясением за последнее время был Иванов Смоктуновского. Вот тот случай, когда актер абсолютно личностен, честен перед материалом и не пользуется никакими актерскими приспособлениями для того, чтобы рассмешить или потрясти. Он настолько честно проживает материал, что у меня начинает голова болеть от гигантской внутренней отдачи самого Смоктуновского. В то же время он не старается выжать из себя больше, чем требует от него роль, он не идет за зрительным залом, не работает «на успех». А это, поверьте, безумно трудно. Зрительный зал порой нетребователен и готов удовлетвориться даже дешевыми приемами, что моментально развращает актера. У нас, к примеру, в старом «Современнике», был очень хороший зритель, теперь же, на новом месте, зритель зачастую случаен. А невнимательный, нечуткий зрительный зал способен

буквально вывернуть наизнанку весь спектакль. И чтобы не подчиниться, сохранить свое понимание роли, бывает нобходимо именно то мужество, которое как раз и демонстрирует в роли Иванова Смоктуновский.

Конечно, в любой роли можно что-то такое напридумывать и будет вроде бы интересно и привлекательно. Но самое-то сложное и трудное — пронести себя через эту личность, сделать эту личность с о б о й, а не прятаться за актерские приспособления и грим.

Нам в школе-студии МХАТа всегда говорили, что инструмент актера, его выразительное средство — это он сам: его голос, мимика и жесты. Теперь мне в этом видится некоторая неточность. Да, он сам, но не его голос, мимика и жесты, а его н у т р о.

Мы восторгаемся хирургом, заснятым скрытой камерой в момент сложнейшей операции. Но я не видел еще ни одного актера в роли хирурга, который смог бы вызвать у меня мало-мальски близкое к этому восторгу чувство. Почему?

Уж больно трудоемким оказывается проникновение в эмоциональную суть происходящего за операционным столом, и все пытаются подменить эту суть скупой мимикой, напряженно строгим голосом и отточенным жестом. Не получается! Очевидно следует познать не то, к а к выглядит хирург во время операции, а то, ч т о он переживает. Только тогда актер будет в состоянии даже каменным лицом на общем, среднем и крупном плане передать нам смысл действия.

●

Первого января 1976 года по телевидению был впервые показан фильм Э. Брагинского и Э. Рязанова «Ирония судьбы». Мягков сыграл в нем роль Жени Лукашина и в полном смысле слова «проснулся знаменитым».

Однако сакраментальная дата обозначила в творческой судьбе Мягкова не только зарождение его популярности, но и новую, сегодняшнюю ступень в развитии его актерской темы. Вопрос о действительном существовании личности, о воплощении духовной бесконечности человека, исследованный в первых работах актера на уровне философского и социально-философского обобщения, теперь рассматривается им уже в ином художественном приближении. Жизненная конкретика, приметы времени, быта, которые прежде являлись для него периферийными элементами образности, ныне резко выдвинулись на первый план, потеснив идейно-концептуальную структуру темы. Изменилась жанровая окраска игры Мягкова. Если раньше его тема наиболее полновесно выявлялась в духовной драме Алеши Карамазова или же в сатирической притче о Чеснокове, то сегодня, после «Иронии судьбы», она чаще всего предстает транспонированной в жанрах комедии, детектива, мелодрамы.

Происшедшие перемены, видимо, не случайны. Во многом они связаны с тем пристальным вниманием к проблемам личности, души, которое характеризует сейчас довольно широкую зрительскую аудиторию. Актерская тема Мягкова перестала быть для нее загадкой, и теперь переживания героев Мягкова находят сочувствие и отклик гораздо чаще. Его аудитория вступает в обратную связь с темой, активно воздействуя на формы ее реализации.

На этом пути у актера есть и обретения и потери.

...С Женей Лукашиным мы встречаемся в предновогодний день. Он — один из жителей многомиллионного современного города, панорама которого проходит перед нами в начале фильма. Он — «один из...» и потому, что в его типовой квартире, в его новогодней елке, поставленной в угол комнаты, да и в его невесте мы легко узнаем подобие десятков, сотен, тысяч таких же квартир, елок и невест. Впрочем, как вскоре выясняется, Лукашин как раз не стал еще «одним из...». Он лишь стремится к этому, старается вписаться в общий строй городской жизни. Но не может. Что-то внутри Лукашина противится его же собственным устремлениям, не позволяет ему слиться с тем жестко организованным и разделенным на правильные ручейки людским потоком, который показывают на экране авторы и в котором каждый мчится вроде бы по своему, а в сущности-то по типовому накатанному маршруту.

Делая предложение руки и сердца Гале — ведь надо когда-нибудь жениться, — Лукашин

в то же время готов в любую секунду удрать от своей невесты. Не даром он рассказывает ей о том, как однажды уже удрал от невесты, и затем не без горечи добавляет: «От тебя не убежишь».

При этом не только в отношениях с Галей, которую Лукашин явно не любит, проявляется его неспособность включиться в общий ритм «типовой» жизни, принять столь привычные для окружающих условия существования. В общении с близкими и дорогими Лукашину друзьями детства он почти так же скован, зажат и опасливо неопределенен. В банном пару, с кружкой пива, за непринужденной товарищеской беседой Женя вроде бы со всеми на равных. Но ему, конечно, никогда не дотянуться до той общепринятой ироничности, которую укоренили в себе приятели, до той легкой и пустой игры в слова, которую они ведут с упоением. Во всем этом Женя полный дилетант.

Так на новом смысловом уровне в «Иронии судьбы» звучит знакомый по прежним работам Мягкова мотив «непроявленности». Лукашин Мягкова не способен примениться к устоявшимся стандартам современного городского быта, но иного выхода он для себя также не видит, не ищет. Вот и топчется на одном месте, переминается в нерешительности, оставаясь в странном для этого расчерченного «типового» мира положении человека ни то ни се. Эта-то странность и определяет жанровое своеобразие мягковской работы, картины в целом, делая историю недотепы Лукашина то наивно-трогательной, то обаятельно-смешной.

Однако «Ирония судьбы» не только лирическая комедия, но и сказка. Странное положение Лукашина неожиданно разрешается с помощью волшебного стечения обстоятельств. Очнувшись после нечаянного перелета уже не в Москве, а в Ленинграде, в квартире Нади, Женя вдруг обнаруживает для себя возможность открытого и уже ничем не стесненного самовыявления. Хотя все здесь, казалось бы, по-прежнему — та же типовая квартира, та же елка, даже невеста в некотором смысле та же (Надя и ее суженый Ипполит женятся скорее по необходимости — пора подошла, — чем по любви), — есть в данной ситуации и принципиальная для Лукашина новизна. Ситуация нестандартна, и отношения между Надей и Женей, оставшимися неожиданно наедине друг с другом, строятся вне какой-либо заданности или предопределенности, довлеющей человеку, а исключительно по неписанным правилам и непридуманным законам — по воле их сердец. И вот тут преграды, разделяющие двух современных горожан, рушатся, причем рушатся буквально в одночасье! К ним приходит настоящая любовь. Мягков удивительно разнообразно и тонко передает все полутона, все мельчайшие переходы настроений, в которых угадывается рождение и развитие этой любви, то веселое и счастливое сверкание раскрепощенного духа, которое воцаряется в доме Нади.

Все хорошо, что хорошо кончается. Финальные кадры показывают нам Женю и Надю, соединившихся в объятии. Но этот «поцелуй в диафрагму» так откровенен и бесхитростен в своей художественной прямолинейности, что трудно было бы не увидеть в нем авторскую иронию, которая напоминает о дистанции между реальностью и сказкой. Кто знает, чем бы закончилась история Лукашина, не вмешайся в его судьбу провидение. Может быть, женитьбой на «типовой» невесте Гале? Для авторов фильма это далеко не пустой вопрос, ибо при всей непритязательности формы их фильм далек от прекраснодушной сказочки и является попыткой серьезного осмысления действительности. Прежде всего поэтому Мягкову в роли Лукашина и удалось по-новому высказать, а в чем-то и развить мысль о том, что сказка (как, впрочем, и чудо в «Похождениях зубного врача») лишь проясняет для героя цель, указывает на теоретическую, идеальную, волшебную возможность освобождения от пут «непроявленности» и достижения духовной цельности, подчеркивая вместе с тем, сколь труден долгий, долгий реальный путь к этой цели...

Однако не только проблемная ориентация фильма позволила Мягкову органично вписать свое понимание образа в контекст лирической комедии. Актеру был необычайно близок и тот, я бы сказал, бестелесный, эфемерный, делающий ставку не на узнаваемые характеры, а на

узнаваемые душевные состояния, образный мир, который господствовал в фильме. Уже в следующей картине Э. Брагинского и Э. Рязанова — «Служебный роман», ставшей как бы второй частью «городской кинодилогии», при явном сходстве исследуемых проблем Мягков, по-моему, так и не нашел себе места.

В «Служебном романе» дан новый, иной взгляд на все события, происходящие в фильме: острый, чуждый мягкой растроганности и умиленности, безотказно точный в своем социальном анализе и оценках, тяготеющих скорее к сатирическому осмыслению действительности Недаром критик В. Михалкович в своей рецензии на фильм[1] помянул Ильфа и Петрова.

Эта смена художественной оптики и сделала весьма проблематичным существование в фильме Андрея Мягкова, исполняющего роль Новосельцева и снова «запрограммировавшего» себя на развитие все той же, близкой ему темы реализации личности, высвобождения души из стесняющей ее раковины.

С этой точки зрения интересны высказывания самого актера о работе над ролью:

— Не могу сказать, что в «Служебном романе» произошло совпадение того, что мне как человеку близко, с тем, что свойственно герою фильма. Мне по моему складу гораздо понятнее современные образы, не уводящие в острую характерность, без этой новосельцевской милоты и обаяния «маленького человека». Вероятно, в этом фильме не произошло того внутреннего совпадения с образом, какое было в «Иронии судьбы».

— Почему?

— Дело, наверное, в самом характере материала. Хотя пьеса и была в сценарном варианте значительно переработана с учетом индивидуальностей актеров, которых предполагал пригласить Рязанов, образ Новосельцева все-таки остался заданным — эдакий маленький человек, мелкий чиновник с широкой душой и большим сердцем. Моя актерская задача была поэтому только в том, чтобы понять, что же такое сейчас, в наших условиях «маленький человек». Ведь в Новосельцеве ощущается и гордость, и свой взгляд на жизнь, порой воинствующий явно или скрыто. Можно даже сказать, что за внешней маской непритязательности Новосельцев хранит какой-то свой счет к жизни. Нет, конечно, в нем, наверное, есть и комплексы «маленького человека». Ведь каждый, у кого что-то не состоялось, видимо, в чем-то чувствует себя ущемленным. Я не очень верю в искренность людей, которые говорят: «Я ущемлен, мне не дали того, что мне полагалось, а мне и не надо». Человек все равно будет бороться с несправедливостью, стараться как-то выбраться на поверхность, почувствовать себя на коне. Вот и Новосельцев из таких людей, и играть его следовало аналитично: какой ты есть? откуда ты взялся? что тобою движет?

Социальная окраска, жизненная конкретность образа Новосельцева — это то новое, что появилось по сравнению с предшествующей картиной, где реальные бытовые параметры образа Жени Лукашина намеренно едва обозначены.

В. Михалкович в уже упомянутой рецензии на фильм тонко ощутил полосу отчуждения между актером и образом, но истолковал ее в соответствии со своей концепцией. Мягков-де старается стать Новосельцевым, но объективно это работает на образ, на расхождение между тем «лицом для всех», которое носит этот поначалу «робкий статист», и «человеком внутренним», какого увидела в Новосельцеве растаявшая от любви «мымра» — директриса Калугина.

Может быть, при оценке фильма в целом трактовка В. Михалковича и уместна и точна. Однако когда речь заходит непосредственно об актерской работе Мягкова, такое понимание образа удовлетворить уже не может. Достаточно сравнить игру Мягкова с игрой А. Фрейндлих, которая выполняет в принципе сходную художественную задачу, но, создавая во многом условный образ, играет в то же время предельно конкретно и «заземленно». Комическое преломление характера не мешает нам буквально в каждом движении героини все отчетливее различать живую, узнаваемую судьбу. И точно так же, с той же мерой конкретности и живой натуральности, Фрейндлих передает мучитель-

[1] В. Михалкович. Пигмалион среди нас. «ИК», 1978, № 2.

ное чувство одиночества своей героини, ее желание и способность нравиться, ее удивление собственному неслужебному отношению к подчиненному. В результате возникает в общем-то знакомый характер, но сыгранный в главном, сокровенном по-новому, с блеском и глубиной понимания.

Что же касается Мягкова, то он не является ни Новосельцевым, то есть тем «лицом для всех», о котором пишет В. Михалкович, ни Новосельцевым — «человеком внутренним». В тех сценах, где мы собственно и должны раскрывать для себя большое сердце и широкую душу «маленького статиста», Мягков чувствует себя все же несколько скованно, неловко. И в бытовом рисунке роли он не достигает настоящей свободы и яркости. Тут он по-актерски робок, иногда излишне навязчив, напорист — так сыграна, к примеру, сцена с подношением букета Калугиной. Нарочито комикует, даже буффонит Мягков и в эпизоде потасовки канцелярскими принадлежностями, и в сцене с чугунным светильником. И если характер, как он задуман авторами, в целом все же выстраивается, то скорее благодаря жесткой драматургии и точной режиссуре, чем благодаря исполнителю, который то и дело рушит образные опоры, не вписываясь в установленные для него границы.

Но нет худа без добра! Роль Новосельцева со всей очевидностью определила рубеж тех художественных средств выражения, которые

*«Вы мне писали...».*
*Нина Журавлева — А. Вознесенская,*
*Звягин — А. Мягков*

подвластны Мягкову-актеру. Вернее, средств, необходимых для полноценного выражения мягковской темы в структуре любого кинематографического произведения. Ведь в конце-то концов роль Новосельцева, будь она сыграна по эстетическим законам фильма — объемно, характерно, живо, как сыграла свою Калугину Фрейндлих, — так или наче вывела бы нас на проблематику близкую Мягкову. Проблематика-то эта не так уж сильно отличается от той, с которой актер столкнулся в «Иронии судьбы». Однако самобытная актерская индивидуальность Мягкова «половинного компромисса», как видно, не принимает. Перед объективом камеры ему не помог ни высокий профессионализм, ни четко и жестко выраженное задание: характер, конкретная достоверность которого, раскрытая через множество жизненных реалий, вела за собой актера, не способствовала раскрытию его человеческой и исполнительской самобытности. Мотив «непроявленности», который так характерен для лучших образов, созданных Мягковым, требовал преодоления быта, жанра ради той самой «неопределенности рисунка», за которой и открывается бытие души, личность артиста и его героя.

И все-таки подлинная и по-настоящему серьезная опасность для актера видится сегодня не в том, что простой и конкретный образный язык вновь помешает Мягкову выразить себя, свою тему. Гораздо тревожнее другое. Все чаще снимаясь в фильмах «зрелищных», Мягков из выразителя и исследователя темы постепенно превращается в ее чуть ли не механического носителя. Сниматься приглашают уже не Мягкова — художника, а актера, одним своим присутствием в картине умеющего обозначить для зрителя модные мотивы — эдакую отстраненность героя, разлад с самим собой и т. п. И тут уже не нужны, да и невозможны откровения, прорывы к новому знанию. Мягков, подобно певцу, поющему под фонограмму, должен лишь делать все вовремя.

Так, скажем, в детективе «Страх высоты» мы знакомимся с молодым ученым Антоном Тихомировым, который порабощен дочерью бывшего своего наставника, видного ученого Кротова. И дело тут не только в любовных отношениях между двумя героями, а и в том, что дочь Кротова имела неосторожность отдать Антону старые тетради отца, где были записаны открытия, которыми старый ученый так и не сумел воспользоваться, а Антон имел неосторожность эти тетради взять и построить на них свою диссертацию. И вот уже образ выведен на заданную и столь привычную для Мягкова орбиту. Пользуясь чужим материалом, проклятыми тетрадями, Тихомиров добивается «искомой степени» кандидата химических наук, но это не приносит ему счастья. Все острее становится разлад героя с самим собой — он скован, потерян, не находит себе места. Он старается спрятаться и от Кротовой, и от приехавшей из деревни жены, бежит и от друга Илюши Рождественского. И в конце концов, когда цель, казалось бы, достигнута, диссертация с успехом защищена. Тихомиров не выдерживает груза собственной ошибки, давления подлой и чуждой ему судьбы-формы.

Картина «Вы мне писали...» предполагает иное художественное решение, найденное и последовательно проявленное режиссером А. Манасаровой. Но появление в ней Мягкова опять-таки обусловлено не столько своеобразием роли, сколько своеобразием актера.

Мягков играет в фильме А. Гребнева и А. Манасаровой телекомментатора Юрия Звягина, который вроде бы обладает полным «джентльменским набором» современного интеллектуала. Девушка Ира, тоже вполне современная, так и говорит ему: «У вас современная внешность: неправильные черты лица, чуть-чуть асимметрия. Взгляд самоуверенный, но не наглый. Немножко интеллекта, немножко развязности». Но как раз эта столь быстро исчерпавшая героя характеристика, может быть впервые, и заставила Звягина усомниться в правильности своего существования. И вот образ уже снова входит в знакомое нам русло. Конечно же, Звягин Мягкова не хочет иметь лицо «приятное во всех отношениях». И поэтому все более ощущает скованность, неспособность соответствовать тому образу обаяшки-телекомментатора, который навязывают ему обстоятельства. Поездка в провинциальный город по письму Нины Журавлевой, вдруг остро ощу-

тившей душевную неустроенность, это по сути начало бегства Звягина от себя — маски к себе подлинному. Все, что происходит с ним в незнакомом маленьком городе, все встречи Звягина с многочисленными Нинами. Журавлевыми, каждая из которых могла бы написать то письмо, лишь укрепляют Юру в мысли — жить по-прежнему нельзя. И вот, вернувшись в Москву и вновь оказавшись перед телекамерой, Звягин вдруг дал сбой. Он уже не смог, как прежде, с интеллигентным видом изрекать перед многомиллионной аудиторией давно выверенные клише чужих мыслей. Он встал и вышел из студии, чтобы подумать. В этой многозначительной задумчивости авторы и оставляют своего героя...

Как показывает даже беглый пересказ двух этих картин, герой Мягкова сегодня «распробован» кинематографом, и то, что раньше было в нем непонятно, сейчас, действительно, обнаруживается с легкостью модного мотива, который у всех на слуху.

В одном случае этот мотив подновляет добрый старый семейно-служебный детектив, в другом, как в фильме «Вы мне писали...», дело обстоит заметно сложнее. Знакомый мотив функционирует здесь на равных с художественными клише, несущими в фильме определенную смысловую нагрузку. Документальные вставки, когда телекомментатор спрашивает прохожих о том, что такое счастье, и сам характер развития сюжета создают в картине как бы некую модель телевизионного суетного бытия-клише, бытия-маски. Эта модель, собственно, и дает представление о существе драмы Звягина.

Впрочем, сейчас разговор надо вести уже не о достоинствах и недостатках тех или иных фильмов, а о самой теме Мягкова, перед которой ощутимо возникла опасность девальвации. Появление актера на экране в качестве эдакого условного знака, привычного символа, которые должны говорить сами за себя, приводит к тиражированию, к снижению «стоимости» темы, выдвинутой актером и столь необходимой в подлинном звучании, а не клишированном своем варианте.

Если в «Служебном романе» мы могли наблюдать, как актерская индивидуальность Мягкова отторгала чужеродный художественный материал, потому что там требовалась пусть и комическая, но жизнь образа, то в фильме «Страх высоты» Мягков существует вполне органично. Но как далеко поведет за собой актера эта органика?

●

Здесь пора вернуться к портретам. Вернее, к обещанию рассказать еще об одном из них. Когда я увидел его, портрет был еще не завершен, а изображен на нем был человек с измученным, темным от усталости лицом. Рядом с ним, у края холста лежали маски — две или три. Не помню, куда был направлен взгляд человека: на маски или просто в пространство, но точно помню ощущение нерасторжимой связи человека и масок, которое рождалось при взгляде на портрет сразу же. Наверное, думалось, он когда-то надевал их, то одну, то другую, то третью, а потом снял их все и вот отложил их в сторону, чтобы открыть лицо. Но слишком трагичен взгляд и не исчезла мука. Открылось ли лицо?

Сейчас портрет, наверное, уже готов и висит на стене среди других работ. В нем мне видится осознание художником опасности — маска может не отпустить. И, возможно, в нем перспектива открытия нового знания о героях, по-разному сложно, порой лишь подсознательно, иногда ошибочно, но все-таки стремящихся к достижению далекой цели — к чистоте и цельности духовной формы в действительности, к реализации личности. К обнаружению лица.

*А. Дубровин*

# О типизации

Задача художника, который создает правдивые обобщающие образы, состоит, писал В. Пудовкин, в том, чтобы, взяв «целое явление, выделить в нем только то, что наиболее точно определяет внутренний закон его развития...» [1] Замечательное, достойное хрестоматий высказывание, сжато выражающее самую суть художественной типизации! Взять целое и выделить закономерное.

Закономерное выделяется в типическом характере, при всей его индивидуализированности, живой цельности, многогранности. Закономерное выделяется и в образе автора, в характере «лирического героя», ибо автор не механически переносит на экран свою личность, а типизирует и ее, выражая наиболее отчетливо то необходимое, что больше всего ценит в себе и что культивирует в зрителе. Закономерное выделяется и в типических обстоятельствах — от эпохально-исторических до камерно-бытовых.

Но, конечно, искусство не излагает и не разъясняет законы развития действительности так «формулировочно», как это делает теория. Из пудовкинского высказывания нельзя исключать мысль о том, что, выделяя главное, надо в то же время непременно видеть «целое явление». А целое явление воспринимается прежде всего чувствами.

Художник должен, как говорил в беседе со съемочным коллективом Ф. Эрмлер, «мыслить сердцем» [2]. Наряду с теоретическим осмыслением явлений действительности существует и обобщение иного рода, рождающееся в результате их восприятия или сугубо конкретного образного представления, когда, по выражению К. Маркса, чувства непосредственно в своей практике становятся теоретиками [3]. Система таких «чувств-теоретиков» составляет мироощущение, или — повторю выражение Маркса — «чувственное сознание», соответствующее «чувственному бытию» [4].

Художественный образ показывает нам ту или иную существенную связь, условно говоря, между двумя некими точками, не абстрагируясь от пространства, на котором они расположены, и прямо не указывая на необходимый, постоянный, непременный, неизбежный характер этой связи («если... то обязательно...»). Но он так «жирно» обозначает эти точки и прочерчивает линию между ними, так акцентирует на их связи наше внимание, так закрепляет ее в наших чувствах, что у нас невольно создается впечатление обязательности, неизбежности, закономерности такой связи, ее всеобщего характера. И когда мы потом в жизни, в совсем других обстоятельствах, чем те, которые показаны в произведении, видим одну из этих «точек», тут же невольно, рефлекторно ищем и вторую; иными словами, происходит художественное обобщение — либо правильное, либо ложное. В первом случае перед нами и будет типический образ, несущий в себе художественную правду. Получается некое подобие суждения: «если есть некий фактор А, то обязателен и такой-то фактор Б». Казалось бы, это суждение ассерторическое, то есть всего лишь утверждающее данный факт; но ассерторично оно лишь по форме, по видимости. А по содержанию, по сути своей оно является аподиктическим, что значит — настаивающим на закономерности, необходимости, которая не может не проявиться.

---

[1] В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 115.

[2] Фридрих Эрмлер. Документы, статьи, воспоминания. Л., «Искусство», 1974, стр. 139.

[3] См.: «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 126.

[4] Там же.

Я нарочно взял слово «суждение» в кавычки. Здесь, повторяю, лишь неполная аналогия с логическим мышлением. Можно в искусстве найти и столь же неполную, относительную аналогию с силлогизмами, но это будут не столько умозаключения, сколько, если можно так выразиться, «чувствозаключения», где доказательства и выводы делаются не столько по логическим, сколько по психологическим законам, с помощью чувств и всевозможных ассоциативных связей.

Тем не менее выводы эти и здесь — если говорить о типизации — должны быть верными, истинными, не просто отражающими закономерности действительности, а отражающими их правдиво.

А последовательно правдивое о т р а ж е н и е связано и с в ы р а ж е н и е м правды чувств, стремлений, идей (учитывая, что отражение объективного мира в искусстве неотделимо от выражения того или иного отношения к нему).

Назову некоторые из путей выдвижения на первый план важных, значительных черт типического образа, верно передающих жизненные закономерности. Пути эти пересекаются, дополняют друг друга, а иногда и сливаются, так что их классификацию можно провести лишь с большими оговорками: разграничение будет подчас относительным и условным.

Возьму произведение, в котором сосредоточены различные способы типизации, характерные для художественных исканий нашего времени. К числу таких кинолент относится картина С. Юткевича и Е. Габриловича «Ленин в Польше».

В картине есть такой эпизод: в тюрьме Ленин вспоминает о простом польском парне Анджее, одураченном милитаристской пропагандой.

«И вот тут-то, — читаем в сценарии, — происходит необъяснимое — Ленин встает, набрасывает пальто и направляется к дверям своей одиночки, мимо писца Иосифа Глуда, который, по-видимому, даже не обращает внимания на этот странный поступок.

Едва Ильич подходит к двери, как она раскрывается перед ним. В коридоре пусто...

Ленин идет по длинному тюремному коридору и выходит в знакомый тюремный двор...

Ворота тюрьмы раздвигаются. Он на ночной рыночной площади Нового Тарга.

Вздымают башни костела к небу свои кресты. Перезвон колоколов...

И стук шагов Ильича по тротуару, и его голос, крепнущий и гневный:

— Эта война переменит все! С каждым днем все острей и ужасней будут бедствия. Всюду, по всем углам пойдут трещины, сквозь которые начнет прорываться наружу возмущение масс!..

...Взрыв, взрыв, взрыв! Это уже не новотаргская площадь. Это фронтовой лес, где вместо деревьев вздымаются сожженные палки...

...Мы видим и взрывы и обстрел, но не слышим ни звука. Все совершенно бесшумно — та абсолютная мертвая тишина, когда нет даже шороха. И от этого все еще страшней, еще фантастичней.

Ленин идет быстро, стремительно.

— Надо собрать все стоны и слезы с полей битв, весь гнев рабочего класса! Сегодня нельзя защищать Россию иначе, как желая разгрома царизма в войне. Разгрома самого горького, оскорбительного.

Мы видим, что далеко впереди, прямо на Ильича, быстро приближаясь к нему, мчатся беспорядочные толпы. Это бегут разгромленные австрийские войска. Паническое бегство, каша людей и лошадей, опрокинутые упряжки, брошенные ружья...

Все это вот-вот обрушится на Ильича, вот-вот подомнет, опрокинет, растопчет его...

Но по-прежнему стремительно идет Ильич, как бы рассекая эти бегущие толпы.

— ...Поймут ли нас массы?

...Сомкнутым строем смело идут вперед, в контратаку в суровой готовности легионы польских солдат...

И в этих рядах Анджей в фуражке с польским орлом — бледный, подвигающийся вперед, ничего не видя вокруг...

— Пусть не сразу — поймут...

Штыки наперевес... Это с другого конца поля подвигаются навстречу польским легионам атакующие русские войска.

И в этих рядах — молодой русский солдат, тоже бледный и тоже двигающийся по полю, ничего не видя вокруг...

— ...Если в такой обстановке мы скажем рабочим Европы, рабочим России, что единственный выход из тупика — повернуть штыки, направив их не против братьев своих, а против кровавых собак, затеявших эту свалку...

...Аппарат резко взмывает вверх. Теперь с высоты мы видим всю ширь фронта...

— ...то нас поймет не только рабочий, но и каждый самый простой мужик.

...Громовой удар. И вдруг — тишина.

Пискнула птица и закричала робко и с перерывами. И неуверенно все зашумело вокруг...

Были мертвы лишь люди. Их было много. И среди них — тот русский солдат. А рядом — Анджей.

Возле них стоял Ленин.

...Поле войны постепенно стушевывается. Вырисовываются стены знакомой нам камеры.

Писца давно уже нет...

Ленин стоит у решетчатого окна...»

Даже в таком небольшом отрывке нетрудно обнаружить сочетание самых разных приемов, способствующих высвечиванию стержневых идей произведения. Вот некоторые из них:

1. Интенсивность воздействия главного, наиболее существенного.

Достаточно указать на взмывающую ввысь кинокамеру и на громовой удар в фонограмме, следующий после полной тишины — все это выделяет главные мысли. Но дело, конечно, не только в физическом (зрительном или акустическом) воздействии. Главный удар — эмоциональный — это кадры с погибшими солдатами.

2. Слово, непосредственно выражающее идею.

В этом сценарии слово играет особую роль. Внутренний монолог Ленина, при всей своей жизненной конкретности, содержит такие конденсированные идейно-политические обобщения, которые выражают суть событий той эпохи, о которой говорит нам фильм.

3. Абстрагирование, отвлечение от второстепенного.

Вместе с Лениным мы вдруг отключаемся от тюремной обстановки, ибо бытовая о б с т а н о в к а и исторические о б с т о я т е л ь с т в а, которыми живет гениальный вождь пролетариата, — это далеко не одно и то же.

4. Повторение, накопление однородных черт, приумножение, увеличение. К нему также прибегают авторы фильма. Долгий проход Ленина навстречу сражениям, нагнетание батальных сцен, сама массивность изображаемого, охват гигантских событий — все это способствует тому, чтобы в сознании зрителя укреплялась, росла, зрела мысль о неизбежности пролетарской революции, к которой шла сама история. Особенно демонстративно прием повторения существенного, закономерного применен при сопоставлении двух солдат разных наций, одинаково втянутых в несправедливую, губительную империалистическую войну.

5. Столкновение «противоположно заряженных» элементов, по контрасту оттеняющее суть картины.

С ним мы тоже встречаемся в этом фрагменте. Величие и окрыленность Ленина еще больше подчеркивает соседство строчащего протокол бескрылого ничтожества — тюремного писца. Контрастируют воля и тюрьма, контрастируют зрительное изображение ура-патриотических атак и полная тишина: мы глухи к этому фальшивому треску, он ничего не говорит нашей душе.

6. Подчеркнутая условность, замена второстепенных деталей деталями заведомо нереальными.

Есть здесь и она. Ленин вырвался м ы с л ь ю за двери застенка, а мы видим его вышедшим из тюрьмы буквально, физически. Анджей и подобные ему простые парни м о г у т быть убиты на полях кровавой бойни, а мы видим их как бы уже убитыми.

7. Обращение к опыту зрителя, в чьем сознании важное, существенное уже раньше акцентировано.

И эта возможность здесь тоже использована. Мы совсем иначе воспринимали бы этот эпизод, если бы гениальность ленинского предвидения еще не была подтверждена исторической практикой, если бы само появление Ленина на экране, само обращение к ленинской мысли не говорило нам, что все сказанное будет высокой правдой, коль скоро художники сумеют достойно воплотить тему. И показ исторических событий, исход которых каждому известен, ос-

мысливается зрителями, конечно, по-иному, чем осмысливалось бы изображение процессов, в самой действительности еще не завершившихся.

Как видим, здесь сходятся воедино, перекрещиваются разные пути, ведущие к сосредоточенности нашего сознания, наших чувств прежде всего на тех сторонах картины, которые в идейном отношении наиболее значительны.

Но подобные пути могут встречаться в фильмах и порознь, — конечно, совсем в других вариациях, каждый раз в уникальных, зачастую совершенно неожиданных поворотах.

В данном случае героем фильма стал великий герой самой истории, в основу произведения легли реальные типические факты. Можно было бы взять в качестве примеров и картины совсем иного рода, где типизация не опирается на то или иное реальное событие и где нет портретов реально существовавших лиц. Соответствие реальности, когда речь идет о типических образах искусства (от жизнеподобных до откровенно фантастических), следует понимать не прямолинейно, формы такого соответствия многообразны.

Распространенная ошибка состоит в том, что художественную правду ищут непременно в адекватности или внутренней близости образа какому-то конкретному явлению действительности, натуре, прототипу. Между тем важно не соответствие образа в целом явлению — тоже в целом; нет, важно лишь, чтобы выраженная в произведении идея соответствовала существенному свойству, имеющемуся в действительности, ее реальной закономерности, и чтобы идея эта была художественно выделена, но выражалась не «в стерильном виде», а в органическом соединении всех элементов образа, создающего впечатление целостного явления, которое может быть очень похожим на какой-то один прообраз, но может быть и подчеркнуто собирательным или даже явно фантастическим.

Вот отчего неверны суждения о типическом в искусстве как об отражении лишь типического в жизни.

Как частный случай, типичное в искусстве вполне может, понятно, быть и отражением типичного в реальности. Если действительность сама уже что-то «типизировала», почему же художнику отказываться от ее помощи, отказываться от верности прототипу? Но и в этом случае автор сознательно, целенаправленно продолжает и завершает типизацию.

Типическое в искусстве настолько отличается от типического в действительности, что предлагалось даже разграничивать их терминологически: «Типичное существует в самой жизни, типическое — в искусстве»[5]. Я здесь хотя и не придерживаюсь такого разделения двух терминов, но совершенно согласен с разделением самих понятий. Впрочем, иногда тождество наименований действительно способно привести к путанице, если не стараться каждый раз уяснить, какой смысл вкладывается в термин. Так, словом «тип» обозначают то целый класс явлений, то отдельного представителя этого класса, то, наконец, такого типического героя, чье имя может стать нарицательным. Разное словоупотребление в принципе, разумеется, возможно, но при условии полной ясности относительно того, что имеется в виду в определенном контексте.

Менее приемлема, на мой взгляд, взаимозамена слов «существенное» и «типическое». У нас сплошь и рядом говорят примерно так: в своем герое художник-де подчеркнул существенные, типические свойства... Как будто существенное и типическое — синонимы! Нет, художник подчеркнул не все, а лишь существенные свойства, благодаря чему образ героя — весь образ, со всеми своими чертами, а не только этими «центральными», особо подчеркнутыми свойствами! — стал типичен. (Можно говорить также о существенности и в другом значении, имея в виду, что любое явление имеет свою сущность и в этом смысле существенно; но ведь не каждое из них типично, не в каждом эта сущность на виду, не в каждом она впечатляет — так что и тут понятия «существенное» и «типическое» не становятся синонимичными.)

Типическое не сводится лишь к существенному, необходимому, оно включает в себя и слу-

[5] «Партийность литературы и проблемы художественного мастерства». М., изд-во ВПШ и АОН при ЦК КПСС, 1961, стр. 19.

чайное, побочное. И если можно с некоторыми оговорками утверждать, что автор все-таки заставляет нас «ухватить» в образе прежде всего его суть, идейную сердцевину, то надо иметь в виду, что происходит это без разрушения цельности восприятия единой конкретной художественной структуры, включающей в себя не только главное, но и второстепенное, которое для удобства анализа тоже можно обозначить терминологически. Если идейно-сущностные зерна образов — это художественные идеи, то преходящие, более случайные, не столь важные черты, замена которых не повела бы к изменению основной природы, внутренней, необходимой сути изображенного явления, я бы назвал, переосмыслив близкий по значению логический термин, художественными акциденциями. Слово «акциденция» употребляют для обозначения случайного, несущественного свойства. Разумеется, в эстетике это будет категория во многом иного характера, чем в логике.

Впрочем, случайность, необязательность тех или иных акциденций весьма и весьма относительна. И вопрос не только в том, что в мире нет ничего абсолютно случайного, что случайное в одном отношении всегда является необходимым, закономерным в каком-то другом (это азбука диалектики); дело также и не в том лишь, что у явлений есть грани не просто важные и неважные, что имеются и градации существенности, то есть бывают у вещей, людей, событий стороны более важные и менее важные, черты второстепенные, третьестепенные, десятистепенные и т. д. Это так, но и это еще полдела.

Самое же примечательное состоит в том, что без этих акциденций не существовало бы и эстетически выраженной в образе идеи! Все, что говорилось о вычленении такой идеи, — не абсолютно. Она и вычленяется и не вычленяется одновременно — в этом одно из проявлений диалектичности художественного мышления. Без акциденции нет образа как эстетического феномена, без образа нет художественной идеи.

Далее. Если рассматривать образ как феномен, а заложенное в нем идейное зерно — как его сущность, то при этом надо помнить, что бывают образы (и произведения) не только с одной идеей, но и образы, богатые идеями. Подобно тому, как сердцевина яблока содержит несколько зерен, сердцевина образа, его ядро также может содержать не обязательно лишь одно идейное, сущностное зерно, выражающее некую закономерность: их может быть множество. И тогда по отношению к каждому из них остальные отступят на второй план, получат значение акциденций.

Вспомним знаменитое пушкинское сравнение Мольера и Шекспира: «У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен»[6].

Правда, признать существенность множества выраженных в произведении мыслей — еще не значит признать их одинаковую существенность; здесь есть разные степени значимости, своеобразная иерархия содержательных компонентов образов. При всем значении таких свойств венецианского купца, как чадолюбие или остроумие, в центре внимания все-таки скупость этого персонажа, показанная в ее истоках и последствиях. Наибольшая тяжесть падает в произведении на его главную, генеральную идею — ту, которая оставляет в сознании читателей, зрителей, слушателей след самый глубокий и долго сохраняющийся. Это художественная доминанта образа.

Разные сущностные «эпицентры» одного и того же образа могут находиться, так сказать, не только рядом один с другим, но и «один в другом»: в каком-то отношении существенней будет одна степень обобщенности, в ином отношении — другая.

В своей совокупности все сущностные «зерна» — как основное, доминирующее, так и другие, пусть не самые существенные, но все же относительно важные — составляют идейное содержание произведения. Форма же, выражая это содержание, конкретизирует его. И идея и акциденции участвуют в формировании содержания, в создании единого художественного синтеза.

Схема, как видим, довольно простая. Но, во-первых, в определении существенности есть,

[6] «А. С. Пушкин о литературе». М., Гослитиздат, 1962, стр. 446.

как было отмечено, свои градации: самое важное, менее важное, еще менее значительное, совсем маловажное... Уже одно это сразу осложняет картину. Во-вторых, применительно к каждому конкретному произведению и образу такая схема будет конкретизироваться по-своему, обретая подчас самые причудливые и запутанные очертания. И в-третьих, что самое важное, даже лучшая с х е м а — это еще не с и с т е м а.

Системный подход к предмету, в отличие от подхода формально-структурного, предполагает не только исследование конструкции, определенным образом группирующей, располагающей и связывающей различные элементы, но и рассмотрение внутренней природы самих этих элементов. Иначе и сама структура может быть понята не до конца верно.

Допустим, разложили мы по полочкам элементы важные и неважные, художественные идеи и акциденции. Но как только мы начнем всматриваться в свойства каждого из этих элементов, сопоставляя их со свойствами других элементов, тут же окажется, что полочки наши надо делать передвижными, а не закреплять наглухо, ибо деление на такие рубрики может производиться не на один лишь манер. Границы между главным и второстепенным, закономерным и случайным, между идеями и акциденциями, а стало быть, и между содержанием и формой в значительной мере относительны. Можно сказать и так: они хотя и абсолютны, но абсолютны в одной связи, под данным углом зрения, тогда как в другой связи они уже будут выглядеть иначе.

Вот на этой-то диалектичности я и думаю остановиться. Попробую сделать это не умозрительно, а аналитически. Если можно так выразиться — микроаналитически. Пусть площадкой для такого разговора будет всего лишь небольшой фрагмент из произведения, вошедшего в число всемирно признанных.

В одной из самых знаменитых, хотя и по сию пору вызывающей споры, кинокартин наших — «Летят журавли», поставленной М. Калатозовым по сценарию В. Розова, есть такое место. Борис, добровольно подавший заявление об уходе на фронт и отказавшийся от брони, которую ему мог предоставить завод, не говорит об этом своей невесте Веронике: у нее вот-вот день рождения, он не хочет огорчать ее. И вот в канун этого праздника он узнает, что долгожданная повестка пришла и что ему предстоит идти в армию. Не буду здесь анализировать фильм в целом, хотя волей-неволей придется касаться целого ряда его эпизодов, однако в центр внимания я хотел бы поставить сейчас всего лишь один кадр прежде всего с точки зрения его высочайшей изобразительной культуры. Но сначала — соответствующий отрывок из сценария. Дело происходит на квартире у Вероники. Борис у нее в гостях, и туда же приходит с вестью о призыве в армию его товарищ по заводу Степан.

«Г о л о с  С т е п а н а. Здравствуйте!

В е р о н и к а. А, Степан!

Спрыгнула с подоконника, бежит к Степану, дружески обнимает его.

В е р о н и к а. Сейчас я тебя чем-то угощу!

С т е п а н. Чем?

В е р о н и к а. Секрет!

Убежала на кухню. Борис быстро подошел к Степану.

Б о р и с. Ну пришла? (Речь идет о повестке. — *А. Д.*)

С т е п а н. Пришла.

Б о р и с. Что же ты молчишь! Рассказывай!

С т е п а н. Значит, так... На заводе что творится! Ребята побежали в парикмахерскую, стригутся, я сразу к тебе...

Б о р и с. Ты покороче.

С т е п а н. Подожди, не перебивай. Так вот, я и говорю, на заводе что творится! Ребята побежали в парикмахерскую...

Б о р и с. Слушай, ты можешь покороче?

С т е п а н. Я уж у тебя дома был, твои беспокоятся, сказали, что здесь... Ждут тебя.

Б о р и с (*перебивая*). На какое число?

С т е п а н. На сегодня.

Б о р и с. Как?

С т е п а н. Вместе с вещами.

Показывает повестку Борису.

Вероника с тарелкой в руках вбегает в комнату.

В е р о н и к а. Смотри, какие я тебе вишни приготовила, Степа!

С т е п а н (*быстро пряча повестку*). Красота!

Вероника внимательно всматривается в сосредоточенные лица Бориса и Степана.

Вероника. Вы о чем?

Борис (*тихо*). Повестка пришла.

Вероника (*повернувшись к Степану*). Да ну! Тебе?

Степан. И мне тоже. Мы оба добровольцами.

Вероника (*растерянно глядя на Бориса*). Как, ты едешь... сам?

Борис. Повестка же...

Вероника. Подожди, а я? А как же я?

Степан. Ну, я побежал. У меня дома тоже!.. Пока!

Степан быстро вышел из комнаты.

Борис берет голову Вероники в свои ладони и, приблизив ее лицо к своему, говорит:

— Белка, я не хотел тебе говорить... завтра твой день рождения... и вот надо идти».

Содержание этой небольшой сцены — всего только звено в идейной концепции произведения, раскрывающей закономерности характеров и обстоятельств. Что типизируется образом главной героини — Вероники? Характер ее таит в себе возможность глубокой внутренней коллизии, и драматизм рассматриваемой сцены как раз и передает момент самого первого обнаружения этой коллизии.

До этих пор художественная группировка образов сводила Веронику и Бориса вместе в одном счастливом и дружном ожидании добра и удачи, и лишь чуть заметные оттенки в их поведении намекали на различия в их взгляде на мир. Здесь же первая реакция героини на важное известие («Подожди, а я? А как же я?») говорит нам о такой черте, которая Борису не свойственна. Для него, как и для Степана, как и для большинства (а Степан и представляет большинство с самого начала и до конца картины), не существует вопроса: «Что же стрясется со мной?», перед ним стоит один вопрос — о его собственной ответственности перед всеми.

Но создатели фильма далеки от однолинейной оценки героини как натуры эгоцентрической. К концу произведения она окружается даже сияющим нимбом святости. Это понятная для своего времени крайность художественной полемики с тем искусством (да и не только искусством), которое с недоверием относилось к понятию «сострадание»; не забудем, кроме того, что картина создавалась в середине пятидесятых годов, в момент, который для нашего искусства был в какой-то мере переломным, и многим еще казалось, будто сочувствия достойны лишь «передовые герои времени». В передовые герои, увенчанные лаврами, Вероника не годится, пережитые человеком муки — еще не мера заслуг, и гуманистическая сила фильма как раз в утверждении того, что сострадания и понимания достойны не только лучшие из лучших, герои из героев. Милосердие — лирически утверждаемое, типизируемое свойство авторского взгляда, в нем — закономерность времени. Гуманность зовет уважать и бережно поддерживать человеческое в человеке даже там, где сурово-догматический взгляд увидит лишь попрание обязательных норм.

А человеческая ценность, и немалая, в Веронике есть. Характер ее, начиная с экспозиции, несет в себе эту ценность и значительность: в нем — самоутверждение личности, ведь человек не должен быть сухим аскетом. Вероника стихийно, врожденно, всеми чувствами открыта счастью, она не то что уверена, просто и в голову ей не пришло бы хоть на секунду усомниться в том, что она рождена для счастья, причем настоящего, полного цельного, безраздельного, ослепительного — и никак не иначе! И в этом — идеал той радостной, безбедной, свободной от ужасов, жертв и тревог жизни, ради торжества которой все отдают и Борис и Степан. В этой же жажде цельности — залог выпрямления, возрождения героини после потрясений, которые суждено ей перенести. Такова закономерность.

Но закономерно и то, что, не будучи пока еще обогащенной сознанием своего нравственного долга перед всеми и готовностью к порыву самоотречения (а не только самоутверждения), такая натура способна нанести тяжкий, оглушающий удар и другим и самой себе, ибо жизнь пока еще не обходится без исторических бурь и страшных испытаний. Таковы типические обстоятельства времени.

Вместе с закономерностями типического характера раскрываются, как видим, и законо-

мерности обстоятельств. Связаны они и с соотношением естественного и противоестественного в условиях войны. Священная защита свободы, своего дома, самого его существования была для народа, для таких людей, как Борис и Степан, естественным проявлением их гуманизма; их героизм — не насилие над собой, а поведение само собой разумеющееся. Но есть в том массовом разрушении жизни, человеческих связей и ценностей, каким является всякая война, и противоестественная сторона, и именно этой стороной оборачивается война в первую очередь к тем, кто, подобно Веронике, не готов встретить во всеоружии суровую необходимость.

Итак, диалектические закономерности самой жизни, противоречивые тождества самоутверждения и самоотречения, естественного и противоестественного — вот что определяет художественные идеи типических образов этого произведения.

Кажется, имеют ли прямое отношение к названным закономерностям такие, например, мелочи: во что в данный момент одеты герои; кто из них во время разговора стоит по бокам, кто в середине; передвигаются ли они в кадре, садятся ли; где при этом находится дверь, где окно; какие в комнате шторы, какие стены; идет ли в это время на улице дождь или ясно; снята ли эта сцена закрепленной камерой или же с движения; на одном куске киноленты снята или в несколько приемов; каков ракурс — сверху, снизу или прямо; вблизи от нас находятся герои или чуть подальше; видим мы их всех троих вместе или одного за другим?

В определенном смысле все это и вправду черты второстепенные, несущественные, случайные — то есть акциденции. Но только в определенном смысле и до известной степени. Утверждаемые в фильме нравственные и исторические идеи включаются и в систему эстетического рассмотрения и предстают в качестве составной части новой, более широкой идеи, другой частью которой становится органическое единство тех самых «дополнительных» деталей, которые уже перестают быть дополнительными, выступают уже не как акциденции, не как простой аккомпанемент главной темы, а тоже ведут основную мелодию. Такие детали подчас снисходительно называют «утепляющими» или «оживляющими». Но если они и «утепляют», то лишь в том смысле, что они вдыхают в образы подлинную эстетическую жизнь.

Вот, скажем, монтаж и темпоритм. Работа выдающегося кинооператора С. Урусевского в фильме «Летят журавли» славится своим захватывающим динамизмом, виртуозными панорамами, сменой ракурсов, взаимопереходами разных планов. Почему же здесь камера либо неподвижно закреплена на штативе, словно в ателье у фотографа, либо лишь чуть-чуть меняет положение? Почему поэтика этого эпизода связана внешне не с динамикой, а со статикой? Долго-долго — примерно на сорок метров пленки! — перед нами одна и та же живописная композиция кадра. До этого — вихрь счастливых впечатлений, вскоре после этого — вихрь смятения, буря грозных для народа и личности событий, а тут — напряженная ритмическая пауза. Что скрывать, мы знаем, в результате чего иногда появляются в фильмах кадры большого метража: были неудачные дубли, технические неполадки, бракованная пленка, работа без репетиций, «ушла погода» (если съемки идут на натуре) — и вот вместо нескольких планов появляется один, сверхдлинный: авось, сойдет, а может, глядишь, и похвалит кто-нибудь из коллег за «безыскусный отказ от банальных монтажных перебивок». Но в этом фильме камера замирает не случайно: затаив дыхание, мы следим за одной из первых ключевых сцен.

Не зови меня Вероникой, зови Белкой, требует до этого героиня у Бориса. Она и есть белка, летающая с ветки на ветку и срывающая орехи в золотых скорлупках. Прокрутите на монтажном столе ту часть ленты, где Вероника — артистка Т. Самойлова, — стремительно перевесившись через парапет Москвы-реки, вот-вот взлетит, и вы поразитесь: как она только не упала в воду! Или вспомните, что́ почти непосредственно предшествует приходу Степана с сообщением о повестке. Киноаппарат там играет, носится, скачет, как веселая белка: Вероника впереди, спиной к нам, а Борис — на заднем плане, к зрителю лицом; через секунду

Борис на подоконнике, он упирается в верхний срез кадра головой, а Вероника готовится снизу сокрушить его; скок, и она — крупным планом; скок, оба рядом — по пояс; опять одна; опять двое; вот она уже снята снизу — весело наступает ногой на грудь упавшему Борису; и вот она в том же ракурсе, но уже не вся, а только ликующее лицо во весь экран... Пришел Степан — и Вероника не степенно встречает его, а по-беличьи спрыгивает с подоконника и несется вглубь кадра ему навстречу.

И вдруг — словно дернул кто-то рычаг тормоза. Застыл перед нами интерьер. Не до игр теперь, начинаются самые серьезные испытания, и разговор идет серьезный и не повседневный. Контраст движения и неподвижности есть, в частности, выражение остроты конфликта между веселым, праздничным, естественным, как сама природа, самоутверждением — и предстоящей героине трагической оледенелостью чувств, мертвенным, противным живому естеству внутренним оцепенением, которое новый, строгий ритм предвещает, подобно теме рока в симфонии.

Одновременно это внезапное замедление ритма имеет и другое художественное назначение: те мирные, солнечные дни и минуты, оказывается, достойны быть запечатленными навек. В них надо вглядеться, как вглядываются в драгоценные полотна и монументы, каждый из них надо беречь, каждым бесконечно дорожить. Героиня об этом не задумывается, ей еще не известна цена мирной жизни, она не знает, что ей предстоит. Но авторы знают. Знают они и то, как бесценны души вчерашних мальчишек, идущих к подвигу. И кадр, при всей своей скромности, эстетически монументализирует, увековечивает ту жизнь, где сходятся воедино естественное самоутверждение молодости и столь же естественное самоотречение.

Оттого так торжественна композиция кадра — точно фотография на память, на долгие годы: стоят они, два завтрашних фронтовика, а посредине — она, мирная, вся светлая. Сняты они по грудь или по пояс, и не видим мы темной будничной юбки Вероники (день-то будничный), видим лишь ее кофточку, белую, как свадебный наряд, о котором они с Борисом мечтали; а только что оператор показал висящий на стене портрет молодых из-под венца — старый портрет в овале: флердоранж, фата и белоснежное платье невесты, луч солнца упал на фотографию, как раз на подвенечное одеяние.

Фотография на стене — и вот, словно фото, симметричен кадр с тремя героями, уже одной этой симметрией контрастирующий со стихийной, асимметричной композицией большинства кадров С. Урусевского. Так и стоят они втроем, и Вероника в своей выделяющейся ярко-белой одежде и с празднично яркими глазами, как идеал мира, освещает и освящает братство мужчин, скрепляет его. Она — в центре. Их лица обращены к ней. А поэтому и мы, зрители, невольно должны сосредоточить свой взор на ней, на главной героине — а в результате и на главной проблеме фильма, на главных его идеях, ибо связаны они не со Степаном и даже не с Борисом, а прежде всего с нею.

И обратите внимание, как точно, выверенно решен художником Е. Свидетелевым интерьер и как он снят. Ровная, гладкая, без всяких узоров и цветов на обоях, стена стоит не как-нибудь косо, а прямо перед объективом, стоит нейтральным фоном, задником. Сейчас мы не видим ни пола, ни потолка, ни мебели. (Вернее, есть еще печка, чтобы не было нарочитости, но она сделана незаметной, совершенно сливающейся со стеной.) Опять — как в мастерской фотографа, вешающего позади вас простыню. Создатели фильма словно говорят героям: замрите, не шевелитесь, пусть будет зафиксирован, пусть останется в памяти этот момент, переломный, значительный, — подобно моменту, запечатленному на старом портрете новобрачных. Начинается новая полоса жизни.

И только в глубине — широкая дверь, откуда пришел и куда потом уходит Степан. А чуть позже уйдет и Борис — навсегда. Эта широкая дверь в широкий мир — все время за спинами героев, все время напоминает о том, что жизнь не замкнута стенами уютной комнатки.

И вместе с тем открытая дверь эта, откуда бьет белый свет, окружает героиню сиянием, еще больше приковывает к ней внимание. И косяк этой двери расположен так, что он становится как бы рамой ее портрета — индивидуального портрета внутри портрета группового. Впрочем, в кадре эта дверь сдвинута немного влево, и рамка косяка отчасти захватывает и Бориса. Это ведь в соотношении с законами его характера рассматриваются в фильме закономерности характера Вероники (вспомним, что говорилось о соединении двух открываемых искусством закономерностей в одну сложную художественную импликацию). Так изобразительный ряд кадра акцентирует доминанту фильма, его идейный центр.

Еще раз подчеркну: я не хочу сказать, что в произведении вообще нет и не должно быть случайного. В эпизоде, о котором ведется речь, встань, предположим, один из актеров не по правую, а по левую руку от исполнительницы главной роли, а другой, наоборот, перейди на его место, — конечно, ничего существенного не изменилось бы[7]. Да и многие из тех образных деталей, которые в определенном смысле становятся существенными, в других отношениях остаются все-таки не такими важными, более или менее случайными. Но это не меняет общего вывода: механическим делением элементов образа на «главные» и «побочные» довольствоваться нельзя; строго говоря, последние — не такие уж «побочные», они — не роскошь, не излишество, не просто произвольное добавление к содержанию. Все элементы образов, если рассматривать их в системе, необходимы именно для выражения содержания в его полноте и объемности.

Вернусь, однако, к замершему кадру. «Не шевелитесь...» «Остановись, мгновенье...» Но именно потому хочется авторам его остановить, что этот миг — средоточие внутреннего движения, перед нами — пункт драматического, напряженного скрещения противоречий. Мы затаили дыхание, мы не шелохнемся, наблюдая эту драму, чреватую острым развитием конфликта, и замирание кинокамеры можно сравнить с замиранием сердца. Чем меньше движения внешнего, тем заметнее движение внутреннее; чем дольше оттягивается монтаж кадров, тем больше впечатляет внутрикадровый монтаж; чем нейтральнее внешний антураж, тем больше привлекают психологические нюансы в игре актеров, снятых не крупно, чтобы не разбивать групповой снимок, но и не на общем плане, иначе бы не видны были лица, оттенки выражений.

А игра артистов прекрасна. Вероника намыла спелых вишен. Велика ли радость, подумаешь! О нет, радость велика. Так беспредельно велика, так щедра и интимна, так поженски сверкают ее глаза, так, кажется, рдеет лицо, попавшее в кадре в поэтичную тень (хочется сказать — в сень!), так непосредственно и по-хозяйски гордо угощает она Степана, гостя дома — уже почти совместного их с Борисом дома, что оба новобранца (Борис — А. Баталов, Степан — В. Зубков) чувствуют себя виноватыми перед ней, они смущенно потупились, они не сразу решаются сказать правду. Та секунда, когда еще полыхает из этой прохладной тени жар ее взгляда, преодолевающего застенчивость невесты и несущего в себе оттенок озорного и смелого вызова, когда озарена она изнутри радостным светом, а они уже опустили глаза, уже смутились, уже не могут ответить искренней радостью, — эта секунда в художественном отношении драгоценна.

Борис и сам еще почти мальчишка. Мастерили они только что с Вероникой штору из одеяла для светомаскировки — резвились, тянули в разные стороны, она шлепнулась на пол, потом стягивала его за ноги с окна. И теперь еще по-ребячьи весело его круглощекое, большегубое, курносое лицо, когда Степан сообщает о долгожданной повестке. Ура! На фронт! Я взрослый! Я солдат!

Но это выражение пробегает по лицу всего лишь одно мгновение. Завтра — Белкин день рождения, а сбор призывников — сегод-

[7] Впрочем, в других случаях и такие уточнения, быть может, способны играть некоторую смысловую роль. На листах открытой книги читателем наиболее активно воспринимается зрительно правое верхнее поле; стоило бы исследовать, не происходит ли нечто подобное при восприятии экранного изображения.

ня? И сразу — с вещами; домой уже ни на день не отпустят? Как? В этом «как?» — та серьезная грань, что навсегда отделила жизнь от игры.

А Вероника — та не может и не хочет расстаться с игрой. И в этом — конфликт двух мироощущений. Нет, не полярно противоположных. Борису дорого это счастливое состояние Вероники, он сам подарит ей игрушечную белку. Но он трезвее и поэтому намного сильнее. И в актерском обаянии А. Баталова выступают на первый план уже начало взрослое, твердость мужского решения и интеллигентно-мягкая манера поведения.

Она спрашивала Бориса: «А тебя могут взять в армию?» И дразнила: «Сам бы пошел!» Но это — «понарошку», думала — освободят его от армии. А он уже в это время попросился добровольцем. «...Всех умных забронируют», — говорила она. И он отвечал: «По-твоему, одни дураки воевать будут?» Она не нашлась, что ответить, и надула губы: «...Больше с тобой не желаю разговаривать». А его уже вызывали — по его собственной просьбе... И детское, в общем-то, своеволие, детский эгоизм — в ее восклицании: «Подожди, а я? А как же я?»

А ситуация — не детская. Вероника соединяет двух друзей, но она же вдруг и разъединяет их, вернее, пытается разъединить. Метнулась к Борису, прильнула к нему, инстинктивно хочет защитить, отделить, загородить от Степана, а тот глядит уже не на них, а в потолок. И тут же она стала спиной к Степану, обхватив голову Бориса обеими руками. Вот он, внутрикадровый монтаж: план тот же, склеек никаких, а кадр — даже без движения камеры — уже совсем другой по структуре, композиции, по группировке образов, по содержанию. Загородить Бориса от Степана, а стало быть, от всех: Борис — «умный», он лучший, а главное — он ее, ему место только с ней, а не на войне, и только с ним Вероника «ничего не боится, даже войны».

Что же Борис? Ему и в голову не приходит, что Вероника всерьез может думать о выборе: либо она — либо ополчение, она — или Степан. Актерски это выражено очень точно.

В монтажной записи по кинокартине есть некоторые отклонения от сценария, который я цитировал, явившиеся результатом импровизационных находок артистов. В частности, изменилась несколько сцена расставания Бориса, Степана и Вероники. Когда Степан порывается уйти, Борис и с ним не хочет расставаться и с ней: «Сте... Белка, я не хотел тебе говорить...» В высшей степени выразительно это «Сте... Белка...»! Дескать, что вы, ребята! Вы же мне оба так дороги, какие тут могут быть конфликты, ерунда какая! Но на слова «надо идти» Вероника — Т. Самойлова отвечает «конечно» совсем не тем тоном, как ему хотелось бы.

Кадр завершается крупным планом объяснения Бориса и Вероники. Оператор подчеркнул бледность ее лица, которая так контрастирует с затемненным лицом Бориса. Героиня словно онемела. Знает: душой-то он уже там, со своим Степаном.

Со Степаном... А значит — со всеми. Совершенно сознательно авторы фильма делают Степана олицетворением воюющего народа. Позже, когда Борис будет показан в строю, тождественны по своим функциям будут кадры, где герой сливается с множеством идущих людей и где он появляется в кадре вдвоем с шагающим рядом Степаном; и недаром в конце фильма именно Степан произносит речь от имени победителей. В сцене у Вероники Борис — с ним. И вот перед нами еще один, уже более резкий пример внутрикадрового монтажа: теперь уже на переднем плане осталась одна Вероника, снятая все так же в фас, а Борис — спиной к ней и к нам, он отошел вглубь, к двери, провожать Степана.

Секунду назад непроизвольно кинулась разъединить —, не вышло. И скоро железная ограда двора, где собираются ополченцы, уже по-другому разделит их: по одну сторону мы увидим марширующих в рядах ополченцев Бориса со Степаном, по другую будет метаться в надежде и отчаянии Вероника. Но противоречивость жизни состоит в том, что не Борис предал Веронику, а получится так, что она, сама того не желая, предаст его. Кто не видит сложности жизни, кто не готов по-

нять ее парадоксальные железные законы, ее насыщенность конфликтами и борьбой, тот окажется слабым.

Веронике хочется цельности без всяких противоречий и оборотных сторон. Для нее возвышенное — это во всем возвышенное, романтичное — во всем романтичное. И художник фильма в предыдущем эпизоде вешает на окно тюлевую занавеску, чтобы героиня могла в лучах солнца укрыться ею, как фатой. Через некоторое время она говорит своему Борису:

— Я сошью себе... фату... такую длинную-длинную.... А ты наденешь черный костюм. И так мы с тобой пойдем...

Куда? Не успела договорить. Хотела, видимо, сказать: «...под венец». А он перебил, докончил фразу иронически сниженным осовремениванием:

— В загс?

Вот она, идея естественности. Нарочитость, искусственность чужда обоим, однако у него естественность иная, чем у нее. Она — в белом, а он — не в «черном костюме», а в повседневной клетчатой рубашке. Без героической позы он, доброволец, скажет о своем долге: «Повестка же...» А между тем он ценит в Веронике ее тягу к возвышенной романтике. И погибая, он увидит себя в черном костюме, а ее — в развевающейся фате. И в записке, которую уже после его гибели найдет Вероника, будут такие слова: «Моя единственная!.. Люблю, верю в тебя...» Но возвышенную записку эту он спрячет под золотые орехи в корзинку плюшевой белки и мечту свою тоже спрячет под шуткой.

А ей надо, чтобы жизнь и выглядела яркой, чтобы был блеск, как порой у двоюродного брата Бориса — Марка. «Он очень красив сейчас», — пишет сценарист о музицирующем Марке. Таким и показывает нам его оператор. Однако по сути-то у Марка, в противоположность Веронике, все половинчатое: и чувства, и поступки. И руку девушке он погладит «как бы случайно», и о своей исключительности, уклоняясь от фронта, скажет полушутя, полусерьезно, и женится потом на отчаявшейся Веронике, зная, что настоящего счастья здесь нет, и станет тайком носить конфеты какой-то там Антонине Николаевне.

Для Вероники нет этих удобных половинчатых решений, ее стихийный взгляд — «все или ничего». И когда она оглушена горем — все теряет для нее смысл, а значит, теряет смысл и сопротивление, потому она и уступает Марку, его страсти.

Наверное, можно было художественно мотивировать следующий ее шаг и яснее, исходя из того же ее стремления к цельности: раз уж так получилось — буду последовательна, буду женой. И она обманывает себя. Когда же она очнется и увидит мелкость и себялюбие Марка, переходящие в пошлость и прямое шкурничество, увидит, что предала и Бориса и себя, тогда она выдохнет с мукой: «...Я не хочу жить». А захочет жить лишь потом, когда отринет эту половинчатость, обретя новую цельность, на этот раз включающую мучительную сложность. Это будет уже не жизнь порхающей белки, а жизнь трудная, но более достойная человека.

В такую сложность после безоглядной и беззаботной радости первых сцен и вводит нас анализируемый здесь кадр. В нем сталкиваются солнце и надвигающийся мрак, свет и тень. Я говорю о светотени не только в переносном, но и в буквальном смысле слова: выбор освещения, всегда представляющий собой один из решающих компонентов операторского мастерства, тут играет особую роль в создании эмоциональной атмосферы, отвечающей содержанию диалога.

Мы помним, что Вероника с Борисом прикрепляли к окну фланелевое одеяло: война, будут налеты, надо затемнить город. Помним и то, что для них это было еще игрой. «А ты знаешь, мне нравится затемнение, — говорила Вероника. — Из окна, что напротив, всегда видно, что в комнате делается, а теперь... Поцелуй меня!» Так написано в сценарии, и настроение это сохранено в фильме. Они так и не прикрепили одеяло как следует, поэтому теперь в комнате полутьма, и кадр по диагонали разрезают полосы солнечного света.

Это освещение не меняется на протяжении всего разговора, солнце не заходит за облака, контраст света и тени не становится менее

отчетливым, но играет он неоднозначную роль, оборачивается сначала одними, потом другими возможностями.

Всякий знает, какими живыми выглядят всегда те фотокарточки, а еще больше — кинокадры, где человек снят в солнечный день в тени деревьев и сквозь листву пробиваются пятна света. Так и тут: чередование освещенности и тени превращает изображение из плоского и монотонно-серого в необычно оживленное. Да и сама непривычность такого освещения лишает кадр будничности, придает ему атмосферу чего-то незаурядного, особенного. То, что свет ложится не вертикальными полосами, не параллельно широким щелям в светомаскировке, а наискось, по диагонали, создает особый эффект: световые полосы не отделяют одного героя от других, они связывают всю группу воедино, и, кроме того, стоит кому-то чуть шевельнуться, капельку отклониться в сторону, повести головой — и свет двинется по лицу и одежде вверх или вниз; это сообщает портрету, при статичной композиции в целом, внутреннюю динамичность, трепетность, богатство нюансов. Тень эта интимна, в нее можно Веронике спрятать лицо, рдеющее, как принесенные ею вишни («мне нравится затемнение...»). Редко кто, говоря о неповторимо-выразительном лице актрисы Т. Самойловой, обходится без эпитетов «таинственное», «загадочное». И полумрак в комнате еще больше усиливает это ощущение тайны, таинства, загадки. Сладкий лиризм домашнего уюта...

Однако все меняется с того момента, когда два друга открывают Веронике правду о своем уходе в армию. В плане изобразительном тут происходит нечто вроде эффекта Кулешова: в новом контексте та же световая «мелодия» начинает вдруг звучать совсем по-другому. Но это возможно потому, что она сама, конечно, обладает особой «организацией», допускающей двузначное истолкование. Остановим кадр, вглядимся в его рисунок: при всей видимой безыскусности, неправильности, случайности световых полос, они, как легко убедиться, получились примерно равными по своей ширине полосам тени. И это дает возможность «обыграть» такие полосы не только как с в е т и т е н ь, но — в равной степени — и как т е н ь и с в е т. И в самом деле: теперь уже не солнце, а тревожный полумрак эмоционально господствует в декорации. И резкие темные линии из угла в угол жесткими штрихами перечеркивают кадр, как страницу рукописи. Действие переносится к зияющей двери, нет больше ограниченного надежными стенами домашнего уюта, как не будет скоро самой этой квартиры после прямого попадания фашистской бомбы. Прежде чем разрушится дом, разрушается о б р а з «своего дома».

Я надеюсь, никто не понял меня так, что все эти художественные средства строго рационалистически рассчитаны, вычислены. С. Урусевский не заставлял осветителя бегать со школьной линейкой и измерять, сколько сантиметров занимает полоса света, а сколько — полоса тени. Такое часто рождается неожиданно. И не каждое из слагаемых общей образной ткани художники находят отдельно: дело исследователей — анализировать, разлагать художественный спектр, а само искусство — это прежде всего живой, слитный организм, единство; его творческим объединителем, художественным «организатором» в кино является прежде всего режиссер-постановщик. Найти такое единство иной раз помогают бесчисленные и многотрудные пробы, иной раз — мгновенное счастливое наитие. Но в любом случае удача бывает лишь там, где соблюдаются непреложные объективные законы искусства. Постигнуть их помогают и вдумчивое усвоение прежнего художественного опыта, и уроки, извлекаемые художником из собственной творческой практики, и теоретический анализ фактов искусства.

Я остановился наиболее подробно всего лишь на одном кадре из фильма, но при этом поневоле пришлось то и дело выходить за рамки отдельного эпизода. Это можно было сделать и еще шире, учитывая задачу анализа — показать, как в эстетическом обобщении произведение участвует целиком, всеми своими клеточками, образующими неразъемлемый, органичный синтез.

# Василий Меркурьев

Мы прощались с нашим другом, с товарищем по искусству, с большим актером Василием Васильевичем Меркурьевым. Склонивший голову Ленинград нескончаемым людским потоком плыл мимо гроба, провожая в последний путь дорогого человека. Дорогого потому, что Меркурьева любили искренне, преданно и безоглядно. Однако Василий Васильевич вовсе не относился к плеяде «кумиров». Народный артист СССР... В этих словах — высокий смысл глубоко демократического творчества актера.

В советском искусстве В. В. Меркурьев продолжил традицию русского реалистического театра, традицию Щепкина, Мочалова, Садовского, обогатив ее новым содержанием. Его ум сказывался в тонком и точном толковании ролей (от комических до сугубо драматических), его художественный такт и вкус — в безошибочной верности сценического рисунка.

В. В. Меркурьев начал свой творческий путь в 1928 году, когда, окончив Ленинградский институт сценических искусств, оказался в функционировавшем тогда в Ленинграде Театре актерского мастерства. Уже в это время Меркурьев начал сниматься в кино. Однако первая заметная роль (я имею в виду роль студента-меньшевика в фильме Г. Козинцева и Л. Трауберга «Возвращение Максима») относится к 1936 году. А годом позже Василий Васильевич уже работает в Ленинградском театре имени Пушкина. С этого времени начинается активная работа В. В. Меркурьева в театре и в кинематографе.

Работать с ним было легко и спокойно. Удивительный партнер — чуткий, внимательный, не щадящий ни себя, ни своего времени, готовый помочь, объяснить, репетировать снова и снова. Тут несомненно сказались и недюжинные педагогические способности Меркурьева, которые реализовались несколько позже, когда он стал преподавать в Институте театра, музыки и кинематографии. Не прерывая работы в театре, он снимался в кино. «Член правительства», «Небесный тихоход», «Летят журавли», «Звезда», «Сережа» — фильмы, занявшие достойное место в истории советского кино. За участие в фильмах «Глинка», «Повесть о настоящем человеке», «Донецкие шахтеры» В. В. Меркурьев удостоен звания лауреата Государственной премии СССР.

Самому мне всего лишь один раз довелось встретиться с Василием Васильевичем на съемочной площадке — в фильме М. Калатозова «Верные друзья». Меркурьев первым уловил интонацию будущей картины и повел нас за собой. Может быть, за те счастливые минуты совместного творчества, за вдохновение в работе и чувство дружеского единения, испытанные мной благодаря Меркурьеву, образ академика Нестратова мне ближе и дороже других ролей актера.

Молодежь уже не увидит Василия Васильевича Меркурьева на сцене театра, но он оставил в наследство свои экранные работы, по которым новое поколение будет судить о таланте яркого, самобытного русского советского актера Василия Васильевича Меркурьева.

*А. Борисов,*
*народный артист СССР*

*Дм. Молдавский*

# Дело всей жизни

Книга Максима Штрауха «Главная роль»[1] своеобразна по жанру. Это и дневник, включающий переписку с режиссером С. Юткевичем, и мемуары, и киноведческое исследование, глубокое и оригинальное, и заметки публициста, общественного деятеля, активного строителя социалистической культуры. А в целом перед нами — исповедь и раздумья художника, прожившего богатую, яркую, плодотворную жизнь в советском театре и кино.

С именем Максима Максимовича Штрауха связано немало крупных, этапных кинематографических и театральных ролей. Но есть среди них главная роль. Роль Владимира Ильича Ленина на сцене и на экране. О ней и написана эта книга.

В 1927 году молодой ассистент Сергея Эйзенштейна искал исполнителя роли вождя революции для фильма «Октябрь». Так вошли в творческую жизнь Штрауха ленинская тема, ленинский образ.

В предисловии к книге А. Анастасьев пишет: «Если первые шаги Штрауха в кино связаны с Эйзенштейном, то сценическая зрелость пришла к нему в творческом общении с другим великим советским режиссером — Мейерхольдом... Сплав гражданственности, политического мышления и отточенного мастерства, свойственный Маяковскому и Мейерхольду, стал природой творчества актера» (стр. 8).

Маяковский появляется на первых же страницах книги М. Штрауха, и мы вскоре убеждаемся, что великий поэт был постоянным спутником актера, частицей его духовного мира, его творческой биографии. Работая над образом вождя, Штраух вновь и вновь обращался к певцу революции, к его поэме «Владимир Ильич Ленин».

«Помогал ли мне своей поэмой Маяковский? Конечно, помогал. Общим духом своим, партийным зарядом» (стр. 84).

Напомним, что впервые на сцену в роли Ленина Максим Штраух вышел в 1937 году в спектакле Театра Революции «Правда» по пьесе Александра Корнейчука. Рассказывая о своем ответственном дебюте, Максим Максимович взволнованно писал:

«Скульптор лепит фигуру Ленина — она вне

[1] Максим Штраух. Главная роль. М., ВТО, 1977. (Все ссылки на это издание даются в тексте.)

его. Поэт или драматург пишут о Ленине — образ живет в авторских строках.

А как у актера?

Он ведь должен уметь слиться с образом до той степени, когда будет иметь право торжественно провозгласить: я — есть! Сказать: я — Ленин!

Ну-ка, попробуйте, наберитесь храбрости, чтобы иметь право — гражданское, профессиональное, этическое, нравственное, — какое хотите — такое изречь» (стр. 29).

Это точные, справедливые слова. Создание образа Ленина для художника — сложнейшая идейно-психологическая задача.

А в главе «С чего же начинать?» М. Штраух писал: «На помощь мне пришла и не дала окончательно растеряться моя кинопрактика: участие в таких махинах Эйзенштейна, как «Стачка» (история рабочего движения в России), «Броненосец «Потемкин» (революция 1905 года), «Старое и новое» (переустройство деревни) и, конечно, «Октябрь» (революционные события 1917 года). Мы перерыли, перечитали тогда горы материала, опросили сотни участников, исходили, исследовали все места событий в Петрограде (Смольный, Зимний и др.). Подготовка названных фильмов стала для нас великолепной общественно-политической школой, познакомила с революционной жизнью России. Все это сейчас мне вспомнилось и пригодилось...

И все же, несмотря на такой солидный багаж, моя актерская работа над образом Ленина должна была протекать новым, о с о б ы м путем — путем эмоционально-аналитического постижения образа.

Итак, все сначала, все впервые!» (стр. 32).

Увлеченно и, не побоюсь этого слова, вдохновенно рассказал замечательный актер о работе над ролью Ленина в фильме Николая Погодина и Сергея Юткевича «Человек с ружьем» (1938). Эта картина вошла в золотой фонд нашей Киноленинианы, а Штраух выдвинулся в ряды крупнейших мастеров советского кино. Вместе с Борисом Щукиным, сыгравшим вождя революции в фильмах А. Каплера и М. Ромма «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», Максим Штраух положил начало традиции, которую успешно развивали и развивают советские киноактеры разных поколений — Амвросий Бучма, Марьян Крушельницкий, Константин Скоробогатов, Борис Смирнов, Владимир Чесноков, Юрий Каюров, Михаил Ульянов, Кирилл Лавров, Родион Нахапетов.

За полвека наша театральная и кинематографическая Лениниана накопила громадный идейно-художественный опыт, имеющий всемирно-историческое значение. «Главная роль» вводит нас в одну из творческих лабораторий, где этот опыт начинался и мощно развивался. Выдающийся актер современности раскрывается в книге как глубокий, проницательный аналитик, как художник с высоким уровнем исторического сознания. Не случайно так часто говорит М. Штраух о Ленине — мыслителе, философе, публицисте: «Какое внедрение мысли! Какая мускулатура фразы!» (стр. 41). Актер и своим творчеством непосредственно, и блестящим анализом своей работы над образом вождя показал, как важно пройти школу ленинской мысли для того, чтобы приблизиться к пониманию его характера.

О проницательности М. Штрауха я думаю и сейчас, читая неопубликованные ранее письма М. Горького о В. И. Ленине: «Он обладал редчайшим, широко разработанным и удивительным чувством н е н а в и с т и к несчастиям и страданиям людей». В другом письме: «Я особенно нежно и глубоко любил его за ненависть к страданию, за его неукротимую вражду ко всему, что искажает человека». В третьем: «Для меня исключительно велико в Ленине именно это чувство непримиримой, неугасимой вражды к несчастиям людей, его яркая вера в то, что несчастие не есть неустранимая основа бытия, а мерзость, которую люди должны и могут отмести прочь от себя.

Я бы назвал эту основную черту его характера воинствующим оптимизмом материалиста. Именно она особенно привлекала душу мою к этому человеку — Человеку — с большой буквы» [2].

---

[2] С. З и м и н а. Неопубликованные письма к Ленину и о Ленине. — «Литературная Россия», 5 декабря 1969 г., стр. 7.

М. Штраух этих писем не знал. Но как подтверждают они точность черт, которые были найдены актером в фильмах «Рассказы о Ленине» и «Ленин в Польше»! Воинствующий оптимизм! Ненависть к страданию! Неукротимая вражда ко всему, что принижает человека!

М. Штраух подробно рассказывает о тщательном изучении разнообразных и многочисленных источников. Эти страницы читаются с захватывающим интересом: они написаны человеком не просто увлеченным, а нашедшим свое призвание в работе над образом Владимира Ильича.

Здесь уместно вспомнить слова Сергея Юткевича: «Образ Ленина — самое дорогое, что есть в сердце советского человека. Поэтому здесь невозможен рецепт, шаблон, игра на «выигрыш», здесь мало одной добросовестности в изучении иконографии, мало одного старательного подражания попыткам живописцев, скульпторов и фотографов уловить великие черты — нужно помнить, что образ этот легендарен» [3].

Книга М. Штрауха — подлинная поэма о новаторстве, о бесстрашном, верно направленном творческом поиске, к которому революционная действительность призвала советское киноискусство. «Главная роль» — ценнейшее свидетельство современника великой эпохи и автопортрет художника, глубоко и полно выразившего эту эпоху в своем творчестве. В книге своей Максим Штраух раскрывается как человек, как нравственно-психологический тип личности, воплотивший и выразивший лучшие стороны социалистической действительности. Вот характерное, красноречивое признание: «Оглядываясь на прошлое, я иногда удивленно себя вопрошаю: как это нам удавалось сворачивать такие горы, как «Потемкин», как «Октябрь»? Откуда хватало сил преодолевать все то, что наваливалось во время съемок «Человека с ружьем»? Разгадка проста: великая цель рождает великую энергию. Когда берешься за подобную тему, неизменно испытываешь большой прилив творческих сил.

Мне всегда представляется не слишком удачным выражение «идейная нагрузка» применительно к произведениям искусства. Почему нагрузка? Груз — это то, что давит и тянет книзу. А идея — наоборот, вдохновляет художника, окрыляет, вздымает ввысь» (стр. 120).

Цельность натуры, благородство творческих устремлений, единство этического и эстетического — вот что привлекает в Максиме Штраухе и объясняет изнутри его художественные завоевания. Отмечу, что те же черты он высоко ценит в Сергее Юткевиче, о котором пишет много, с уважением и любовью, всякий раз подчеркивая его вклад в Киноленинниану. Их многолетняя переписка, опубликованная в книге, станет незаменимым историко-эстетическим документом — и человеческим, конечно, тоже.

Максим Штраух — пример актера-творца. Не послушный, равнодушный исполнитель, а полноправный автор фильма наряду со сценаристом, режиссером, оператором и другими создателями кинопроизведения — таким мы видим выдающегося мастера на страницах его книги. Более того, он кровно заинтересован в судьбах нашей художественной Ленинианы и много о ней размышляет — серьезно и ответственно.

В заключительной главе книги «Будем беречь образ» Максим Максимович писал: «Создание образа Ленина — наше о б щ е е дело, за него мы все в ответе. Поэтому давайте сообща беречь образ Ленина в искусстве!» (стр. 266).

Максим Штраух дорог нам еще и тем, что у него и в жизни и в творчестве слово никогда не расходилось с делом. «Человек с ружьем», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше» — этапы нашего общего кинематографического пути, постановка и решение новых идейно-эстетических задач. Очень ценно, что Максим Штраух много пишет о том, как осознавались эти задачи, как трудно давалось их решение, какой радостью и гордостью наполняла сердце каждая победа. Пластично, рельефно воссоздана в книге интеллектуальная и нравственная атмосфера времени, когда создавались фильмы и спектакли, в которых играл Штраух. Ярко описаны напряженные творче-

[3] С. Ю т к е в и ч. О киноискусстве. М., изд-во АН СССР, 1962, стр. 115.

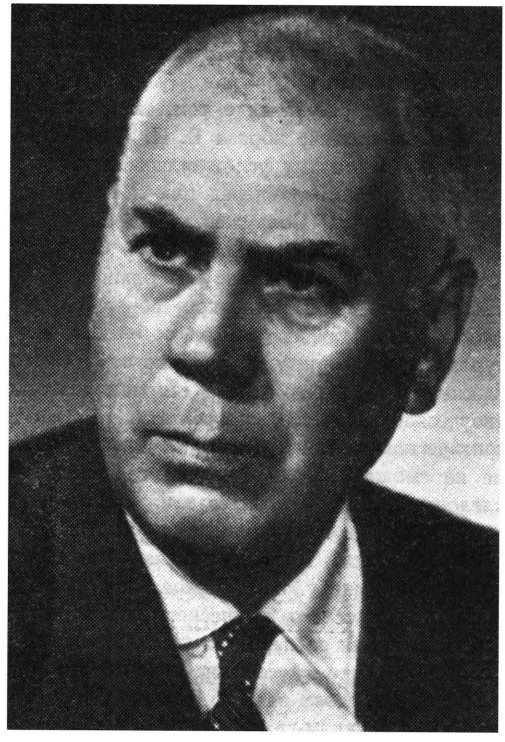
ские будни, повседневный кинематографический быт — реальная среда, в которой протекал сложнейший процесс художественного постижения великого образа.

М. Штраух рассказал о том, как углублялось его понимание образа В. И. Ленина, как от фильма к фильму усложнялись задачи, которые время ставило перед ним и перед Сергеем Юткевичем. Содружеству с режиссером посвящены многие страницы книги. Они представляют большой интерес не только для кинематографистов и историков советского искусства, но и для психологов, эстетиков, культурологов. Автору удалось осветить многие важные, но малоизученные стороны и этапы творческого процесса, дать блестящие образцы критического самоанализа, мимо которых отныне не сможет пройти ни один серьезный исследователь, ни один актер или режиссер, над каким бы материалом они ни работали. Я уверен, что Максим Штраух понимал это, вполне осознавал общехудожественное, общекультурное значение своего творческого опыта; поэтому он и взялся за перо. Он был скромным человеком и никогда себя не афишировал, не подчеркивал своих заслуг. Но он был прежде всего художником-гражданином, обладавшим высокоразвитым чувством ответственности. Обдумать, систематизировать свой творческий опыт и поделиться им, сделать его общим достоянием — таково было всегдашнее стремление Максима Штрауха, кровно роднящее его с великими мастерами нашего искусства — Владимиром Маяковским, Всеволодом Мейерхольдом, Сергеем Эйзенштейном, Александром Довженко, Всеволодом Пудовкиным, Дзигой Вертовым. Максим Штраух — достойный представитель этого замечательного поколения, поколения пропагандистов, просветителей, учителей и наставников.

«Актер получает роль Ленина, и тема, содержание образа охватывает, как пламя. В душе кипит и клокочет вулкан — да не сочтется такое сравнение актерской выспренностью. Кажется, вдохнул в себя целый мир. Сердце становится очень большим, будто вместило в себя горе и радости многих людей. Настрой чувств совершенно особый. Удивительный. Высоковольтное творческое напряжение!» (стр. 256).

Этим творческим напряжением, этим вдохновением плодотворного поиска, увенчавшегося замечательными достижениями, продиктована и пронизана вся книга Максима Штрауха — книга на редкость содержательная, мудрая, побуждающая к размышлениям, к ответственному самоанализу и к серьезному, строгому отношению к своему делу, к своей «главной роли». Вот почему ее с неослабевающим интересом и громадной пользой прочтут не только деятели искусства, не только любители театра и кино, но и широкие круги нашей молодежи, жаждущей приобщиться к великому образу и к чистому роднику художественного творчества.

*Ленинград*



# Завидная судьба

*К 80-летию Л. Г. Иванова*

Александр Гаврилович Иванов пришел в кинематограф в 20-е годы. Солдат первой мировой войны, один из первых красных офицеров на гражданской, он, не успев снять шинель и буденовку, стал работать в кино.

Молодая ленинградская кинофабрика той поры являла картину достаточно пеструю: интеллигентные юноши Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, участник гражданской войны коммунист Фридрих Эрмлер, Георгий и Сергей Васильевы, респектабельный Александр Ивановский, в недавнем прошлом режиссер частной оперы, — все они были талантливы, все хотели снимать фильмы, и каждый отстаивал свое направление.

А. Иванов в те годы с декларациями о собственных кинематографических позициях не выступал, а напористо и целеустремленно, как выполнение боевой задачи, постигал таинства кинематографа. Он не стеснялся учиться. Наконец, период ученичества миновал: фильм «Транспорт огня» имел большой успех у зрителей. Тогда же и выявилось основное направление режиссерских интересов А. Иванова: его влекут ситуации чрезвычайные, борьба не на жизнь, а на смерть с противником умным и сильным.

«Три солдата», «На границе», «Подводная лодка Т-9», «Звезда», «Поднятая целина» — бесспорно самая удачная, самая крупная работа, «Первороссияне»: война империалистическая и гражданская, революция, битва с кулачеством, Великая Отечественная война... Режиссер шел со своими героями в самое пекло, принимал бой на самых трудных участках.

Можно утверждать, что фильмы Александра Гавриловича Иванова автобиографичны, что его жизненный опыт получил отражение и продолжился в киноискусстве. Это почувствовал он сам, поставив фильм «На границе», к которому и сейчас относится по-особому. Не потому, что девять участников картины получили ордена, и не потому, что считает ее лучшей — знает, что иные из его более поздних фильмов сильнее. Но он назвал этот фильм «главной картиной своей биографии», потому что «в ней сошлось многое», слились его жизнь и его творчество.

Но работы А. Г. Иванова — не только пре-

ломление личного жизненного опыта. Его фильмы говорят и о человеческих качествах режиссера, его характера, а это бывает не всегда. Мне кажется, что четкость и ясность жизненных позиций его героев, смелость в решении сложных и острых проблем, неприязнь к мелочам, всяческому мельтешению и суетности, жизнь по крупному счету — все это и есть он сам. Прямой, сильный, всегда требовательный к себе, неожиданный. Таким он явился, например, в «Первороссиянах». Непохожий на все его прежние ленты и во многом спорный, далеко не во всем удавшийся, этот фильм тем не менее запомнился и силой чувств, обуревавших героев, и ярким изобразительным решением: страстным столкновением контрастных, локальных цветов — красного, белого, черного, золотого. Было невозможно поверить, что эту ленту создал человек, переступивший порог шестидесятилетия, режиссер, до этого в совершенно ином ключе ставивший картины об Отечественной войне.

И в этой неожиданности — свидетельстве постоянного поиска и неудовлетворенности достигнутым — тоже проявление характера художника.

Он именно такой, Александр Гаврилович Иванов. Величественная и крупная фигура, проницательный, строгий взгляд, высокий лоб под ежиком седых волос внушают почтение и даже некоторый трепет. И вдруг — лукавый юмор, юношеская непосредственность.

Я помню, как удивило и воодушевило нас, молодых тогда киноведов, неожиданное (такое бывает редко!) приглашение участвовать в обсуждении сценария «Первороссияне». И тот неподдельный, азартный, творческий интерес, с каким маститый режиссер, один из создателей «Ленфильма», воспринимал замечания и известных критиков и неофитов. Лишь позднее мы поняли, что это было проявлением замечательной ленфильмовской традиции откровенных, деловых творческих дискуссий, теперь, увы, утраченной в спешке и суете.

А с каким молодым задором и подлинно актерским мастерством Александр Гаврилович читал (вернее, переживал заново) страницы своей тогда еще не оконченной книги «Экран судьбы» перед единственным слушателем — автором этих строк!

С каким уважением к труду более молодого коллеги и в то же время нелицеприятно выступил он недавно на обсуждении фильма Михаила Ершова «Блокада»!

И так во всем: ясность мысли, четкость позиции. Ни малейшего желания держаться мэтром и поучать. Внутренняя значительность, честность, ответственность во всем — в режиссерской работе, во взаимоотношениях с людьми.

Восьмидесятилетие — серьезная дата. И, желая Александру Гавриловичу здоровья, я думаю, как важно встретить на своем жизненном пути таких людей, как он,— рыцарей советского искусства, партийных художников, чьи произведения — пример нравственности и гражданственности.

*Нина Горницкая*

# Высокий долг мастеров кино

*Отклики на приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. БРЕЖНЕВА участникам и гостям V Международного кинофестиваля в Ташкенте*

**Сид Али Мазиф,**
*режиссер (Алжир)*

Мне и моим коллегам, приехавшим на V Ташкентский международный кинофестиваль, девиз этого уникального форума близок не только потому, что слова «мир», «социальный прогресс», «свобода» не могут не вызвать горячего отклика в сердце каждого честного человека, но еще и потому, что национальный кинематограф моей страны с первых лет своего существования пытается утвердить ценность этих святых понятий на экране. Приехав на фестиваль, все мы ощутили необычайно приподнятую и торжественную атмосферу праздника. Приветствие главы Советского государства Л. И. Брежнева участникам и гостям киносмотра усилило ощущение огромной значительности этого события в политической и духовной жизни планеты. Уже сам факт обращения руководителя вашей страны к кинематографистам трех континентов говорит о том, что развитие киноискусства в Советском Союзе является неотъемлемой заботой государства. Лично мне чрезвычайно близка мысль, высказанная в приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР: «Искусство экрана призвано способствовать разрешению актуальных проблем современности. Оно может стать важным фактором упрочения доверия и взаимопонимания между народами и государствами».

Так случилось, что наш большой праздник — День освобождения Африки — мы отметили здесь, в Ташкенте. Это позволило нам еще раз ощутить чувство глубокой братской солидарности, с которым советские люди относятся к борьбе народов Африки за национальное освобождение. Нам, алжирцам, как и другим народам, сбросившим иго колониализма, особенно отрадно, что наши достижения сегодня видны всему миру. С большим вниманием и интересом прочли мы текст поздравления Л. И. Брежнева государствам и народам Африки по случаю Дня освобождения Африки. Действительно, сегодня в освободившихся странах вопреки всем трудностям происходят огромные позитивные сдвиги. Мы считаем, что и в нашей стране, говоря словами поздравления, с нарастающей энергией идет процесс закрепления важных завоеваний, идет борьба за высокий уровень социального, экономического и культурного развития народа.

Алжирское государство и алжирский кинематограф еще молоды. Строительство новой жизни и строительство национального киноискусства Алжира происходят одновременно. В нашей стране государство отводит кино значительную роль в деле построения нового общества.

Наш кинематограф несет в массы идеологию, отвечающую новым политическим целям страны, отстаивает и защищает революционные завоевания алжирцев.

Революционные преобразования в Алжире и активизация сил народа, направленная на построение социализма, заставляют каждого члена общества проявить себя, обнажить свою классовую суть, выбрать свою гражданскую позицию. Эта тема глубоко волнует меня как режиссера. Кроме того, меня особенно интересует жизнь трудового большинства моей страны — рабочих и крестьян. В связи с ростом в Алжире рабочего класса я решил отразить на экране роль, которую сыграл этот самый прогрессивный класс в борьбе за освобождение, а также в борьбе за победу нового общества и новой морали. Мой первый полнометражный фильм «Черный пот» посвящен рабочим-шахтерам. В этой картине я пытался проанализировать типичный конфликт переходного времени — борьбу

старого и нового, которая происходила буквально в каждой алжирской семье.

Коренные перемены заметны и в жизни наших скотоводческих селений, и в жизни крестьянства. Об этом я рассказал в следующем фильме «Кочевники». Главная идея моего творчества не расходится с целью алжирского национального кинематографа: она заключается в стремлении работать на самого широкого зрителя, вовлекать его в круг тех преобразований, которыми живет сегодняшний Алжир.

Последние несколько лет принесли нашей стране значительные перемены. Уходит в прошлое вековая отсталость, новое все увереннее прокладывает себе дорогу в экономике, в общественной и культурной жизни. Народ усваивает социалистические нормы жизни. Бурное развитие новых социальных отношений меняет структуру взаимоотношений людей не только на производстве, но и в семье. В настоящее время меня занимает проблема эмансипации женщины, ее протест против старых, отживших и тормозящих движение вперед традиций, предрассудков, выход женщины на арену социальной жизни. На V Ташкентском фестивале был показан мой фильм «Лейла и другие», где впервые в алжирском кинематографе была поставлена проблеба эмансипации женщины во всей сложности и противоречивости — так, как она стоит сегодня у нас. Создавая фильм, мы стремились подробно показать зрителю те изменения в жизни современной алжирской женщины, которые уже произошли и которые создали условия для коренной ломки устоявшихся отношений. На основании множества фактов, многочисленных эпизодов из жизни алжирской горожанки мы пытались приблизить зрителя к самостоятельному решению этой важной проблемы, натолкнуть его на то, чтобы он сам пришел к верным выводам. Мне особенно приятно, что этот фильм был представлен на фестивале в Ташкенте.

В заключение я хотел бы сказать о том, что Советское государство постоянно оказывает освободившимся государствам действенную помощь, проявляет к ним дружеское участие. Советский Союз связывают с Алжиром отношения дружбы и сотрудничества, что дает возможность алжирским кинематографистам получать образование в СССР. Алжирский народ чувствует поддержку Советского государства в борьбе за упрочение политической независимости и экономической самостоятельности.

## Баббита-Фарида Ахтар,

*актриса (Бангладеш)*

Счастлива, что я снова в Ташкенте, среди друзей, добрых, гостеприимных, умеющих понимать настоящее искусство.

Все мы, приехавшие из разных уголков земли, испытали чувство глубокой признательности руководителю великой страны Леониду Брежневу, выдающемуся государственному деятелю, который с большим уважением обратился к нам, представителям одного из самых молодых, но и самых любимых народом искусств — к кинематографистам. И, конечно, это обращение, в основе которого лежит доверие к нам, художникам, наполнило наши сердца гордостью, сообщило новый стимул для творчества.

Каждое слово приветствия Леонида Брежнева полностью отвечает духу традиционных ташкентских встреч кинематографистов трех континентов; каждое его положение в емкой форме выражает самую суть наших устремлений, наших дум, надежд и чаяний. Мне особенно дороги в этом приветствии такие строки: «Искусство экрана призвано способствовать разрешению актуальных проблем современности. Оно может стать важным фактором упрочения доверия и взаимопонимания между народами и государствами. И потому так велика ответственность за свое дело и свое слово мастеров кино». Как справедливы и как актуальны эти слова!

Девиз ташкентского киносмотра «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» представляется мне девизом творчества каждого честного художника, и, думаю, поэтому все, кто собрался в день открытия фестиваля в прекрасном зале Дворца искусств столицы Узбекистана, так горячо приняли приветствие Леонида Брежнева, с которым глава Советского государства обратился к гостям и участникам смотра. Ведь каждая строка этого волнующего документа рождена искренней верой в огромные возможности гуманистического киноискусства в деле сплочения прогрессивных сил планеты.

Здесь, в Ташкенте, все мы могли убедиться, насколько велика забота вашего правительства об искусстве, о деятелях культуры, о том, чтобы советский кинематограф был достоин выдающихся завоеваний советского народа. И художники отвечают на заботу государства созданием прекрасных правдивых произведений, которые волнуют зрителей, заставляют их сопереживать героям, воспитывают их.

В Ташкенте мне довелось посмотреть много замечательных работ, созданных на разных студиях страны, в республиках, которые лишь после победы

Советской власти сбросили иго векового рабства, получили возможность развивать национальную культуру, воспитывать и талантливых художников, и высокообразованных, чутко воспринимающих искусство зрителей.

На этом фестивале меня глубоко взволновали две картины, снятые в Узбекистане, — «Паранджа» и «Любовь и ярость» (совместное советско-югославское производство).

Кадры документального фильма «Паранджа», ярко и страстно воссоздающие вехи многотрудного пути узбекской женщины, поднявшейся из темноты, рабства и невежества к свету, равенству, свободе,— навсегда врезались мне в память. Проблема подлинного раскрепощения женщины еще очень остро стоит сегодня во многих развивающихся странах, и мы, кинематографисты, должны активно бороться своим творчеством за подлинное равноправие всех членов общества. Примеры такого равноправия мы видим здесь, в Советском Союзе, на каждом шагу — и в жизни, и на экране.

Мне радостно сознавать, что тот фильм, который мы привезли на этот раз в Ташкент (я играю в нем главную женскую роль), тоже затрагивает волнующие темы современности и, как мне кажется, вносит свой скромный вклад в дело воспитания зрителя в духе верности таким святым понятиям, как Родина, Любовь, Справедливость.

«Мать-земля» — так символически назвали авторы нашу картину. Она рассказывает о судьбе молодого художника и его жены, о том, как через переживания и драму, через мучительный поиск, ошибки и сомнения они приходят к верным решениям, к правильному взгляду на искусство, на окружающий их мир и на свое место в этом мире. В фильме остро поставлены и болезненные для нашей страны вопросы — об отношении к женщине, о ее положении в семье и в обществе. Я буду счастлива, если судьба моей героини найдет живой отклик у зрителя.

К сожалению, в Бангладеш производится сейчас много фильмов, авторы которых далеки от стремления говорить народу правду о его жизни, заставлять его думать, анализировать, сопереживать происходящему на экране. Гораздо чаще они ограничивают свою задачу желанием развлечь зрителя и прибегают для этого к испытанным и нехитрым приемам. Произведения серьезные, наполненные глубоким социальным смыслом, пока еще с трудом пробивают себе дорогу на экран. Но я верю, что будущее принадлежит искусству, борющемуся за правду, за высокие идеалы, искусству гуманному, реалистическому.

В третий раз, отложив все свои дела — я снимаюсь одновременно в нескольких фильмах,— я прилетаю в Ташкент на фестиваль. И я надеюсь, что через два года мне снова повезет и я опять окажусь в этом светлом и праздничном городе, среди дорогих мне друзей и единомышленников.

## Антонио Эгино,

*режиссер (Боливия)*

Ташкентский фестиваль, несомненно, представляет собой значительнейшее событие в культурной и политической жизни нашей планеты. Нельзя поэтому не согласиться с той высокой оценкой, какую дал самой идее ташкентских встреч, ставших доброй традицией, Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Брежнев.

Глубоким пониманием возможностей и задач самого массового искусства — кино — проникнуты яркие строки приветствия главы Советского государства участникам и гостям V ташкентского киносмотра трех континентов: «Искусство экрана призвано способствовать разрешению актуальных проблем современности. Оно может стать важным фактором упрочения доверия и взаимопонимания между народами и государствами. И потому так велика ответственность за свое дело и свое слово мастеров кино».

Все передовые художники планеты могут подписаться под этим высказыванием.

Приветствие Леонида Брежнева — еще одно свидетельство исключительной заботы, которая характеризует в СССР отношение государства к деятелям культуры, знак постоянного внимания, которым окружены в вашей стране кинематографисты, их работа — неотъемлемая часть общего, всенародного дела. Так и должно быть в социалистической стране.

К сожалению, во многих странах Азии, Африки и Латинской Америки художникам приходится работать в совершенно иных условиях. У меня на родине, в Боливии, государство не заинтересовано в производстве серьезных социальных фильмов; напротив, оно препятствует стремлению честных прогрессивных кинематографистов делать картины, рассказывающие правду о нашем обществе, о жизни народа, о бесправном существовании индейцев. Я горжусь тем, что представляю на Ташкентском фестивале группу кинематографистов, которые продолжают бороться за настоящее демократическое искусство, несмотря на все трудности и препятствия, которые встают на их пути.

Наша творческая группа носит название «Укамау» — в честь памятного фильма режиссера Хорхе Санхинеса, который лет десять назад первым прорвал рутину официозно-пропагандистского и рекламно-развлекательного кино, защищавшего исключительно интересы власть предержащих. Сегодня все участники нашего содружества, где бы ни приходилось им работать — сам Санхинес после переворота 1971 года вынужден был эмигрировать из Боливии, — видят главную цель своей работы в том, чтобы «дать пощечину» обществу, в котором мы живем, разбудить зрителя и заставить его трезво взглянуть на окружающую действительность. Именно в этой нашей решимости, думается мне, заключен позитивный смысл фильмов, которые мы снимаем, несмотря на пессимизм тех выводов, к которым приходишь, оценивая саму действительность. Например, я не надеюсь на какие-либо положительные изменения у нас в ближайшем будущем, однако считаю, что наша критика отнюдь не бесплодна: правдивые и мужественные фильмы способны пробудить гражданское самосознание очень и очень многих, способны заставить каждого зрителя увидеть то, что официальная пропаганда тщательным образом скрывает от его взора.

Нас постоянно пытаются уверить — и пресса и искусство, близкое к правительственным кругам, — что все идет прекрасно, что не о чем беспокоиться, что «больных» вопросов и острых проблем вовсе не существует в нашем «процветающем» обществе. Конечно, в такой идеологической и политической атмосфере появление социально-разоблачительных произведений, несущих сильный критический заряд, неизбежно вызывает бурный протест со стороны тех, кто стремится всеми силами отвлечь народ от «неприятных», «неэстетичных» тем. Недаром после фильма «Укамау» правительство закрыло Киноинститут, а Санхинес оказался без работы.

Не получая поддержки от государства, мы снимаем в основном на деньги профсоюзов, снимаем фильмы, максимально скромные, неброские, незрелищные, стараясь дать людям пищу для серьезных размышлений. Пусть не все зрители сразу станут нашими единомышленниками, пусть не все сделают правильные выводы из увиденного на экране, главное — н а ч а т ь воспитывать свою аудиторию, подтолкнуть ее. Это важное и благородное дело, ради него стоит трудиться.

В Ташкенте меня не покидало чувство радости — оттого, что все, с кем мне довелось здесь встретиться, разделяют этот. для меня единственно возможный, взгляд на кинематограф как на эффективнейшее средство воспитания народа, как на оружие в борьбе с социальной несправедливостью. Правоту такой позиции доказывает ташкентский экран — и документальный и художественный. На дискуссиях, на встречах с коллегами — единомышленниками из разных стран Азии, Африки и Латинской Америки, я узнал очень много интересного, обогатился опытом друзей, который, несомненно, поможет мне в работе. Ташкентский фестиваль вообще уникален по своему значению еще и потому, что он дает кинематографистам разных стран исключительную возможность узнать и понять друг друга; ведь мы часто не знакомы даже с тем, что делается в соседней с нами стране, не говоря уже, скажем, об африканском континенте. И эта неосведомленность — конечно же, тормоз на нашем пути.

В Ташкенте я услышал, что многие мои коллеги озабочены тем, как привлечь зрителя к серьезному социальному кино, ведь его вкус долгие годы формировался под влиянием коммерческой продукции. Все ищут, пробуют, я уверен, что поиск этот плодотворен и наша общая работа постепенно приносит свои положительные результаты.

Мы в «Укамау» сами прокатываем свои картины, устраиваем отдельные сеансы для молодежи — по более низким ценам, но с тем условием, что зрители останутся после фильма для обсуждения увиденного, для разговора с создателями ленты. Так мы стараемся готовить своего зрителя, приучать его к проблемному и правдивому кино.

Как мне кажется, одной из нерешенных проблем в Боливии сейчас является проблема индейцев; она как бы концентрирует социальные недуги нашей страны. Поэтому все, кто верен духу «Укамау», постоянно возвращаются к освещению жизни индейцев во всем многообразии ее аспектов.

Этой теме был посвящен и мой первый полнометражный фильм «Маленький поселок», который демонстрировался на IX Московском кинофестивале. До этой работы я снял несколько короткометражных лент, а еще раньше в качестве оператора участвовал в создании таких остросоциальных картин Хорхе Санхинеса, как «Кровь Кондора» и «Мужество народа», — последнее, что успел снять этот талантливый мастер у себя на родине.

И вот сейчас я счастлив, что имею возможность и вторую свою картину показать в Советском Союзе, показать тем, кто готов искренне сострадать моим героям, тем, кто, как и я, видит причину этих трагедий в социальных реалиях общественной жизни. Фильм называется «Чукиаго» — на языке индейцев это слово означает центр древней индейской культуры, то место, где сейчас находится столица Боливии Ла-Пас. Здесь происходит действие фильма. Картину, состоящую из четырех отдельных новелл,

я стремился максимально приблизить к спокойному, обстоятельному и объективному исследованию различных слоев боливийского общества. На примере судеб четырех персонажей я пытался доказать социальную обусловленность глубочайшего кризиса, который мы переживаем. Две новеллы посвящены горькой и бесправной жизни индейцев, которая не оставляет места для надежд и иллюзий. Буржуазия всячески пытается замолчать проблему индейцев, сделать вид, что ее не существует, поэтому особенно важно давать народу с экрана правдивую информацию о том, что так старательно скрывает официальная пропаганда.

V Международный кинофестиваль в Ташкенте еще раз убедил меня в безграничных возможностях передового, демократического кинематографа, в том, что на верном пути находятся лишь те художники, которые всей своей работой стремятся внести достойный вклад в борьбу с насилием, несправедливостью, реакцией. Привлекая внимание миллионов людей к социальному злу, царящему в обществе, кино выполняет высочайшую миссию гуманистического искусства.

## Хосе Массип,

*режиссер (Куба)*

Значение Ташкентского кинофестиваля поистине огромно. На это указывает и высокая оценка, которую этот уникальный смотр прогрессивного кино получил в приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева.

«Проведение ташкентских фестивалей, — пишет глава Советского государства, — стало доброй и плодотворной традицией. Широко известно, что встречи мастеров кино трех континентов проходят в атмосфере дружбы и творческого сотрудничества. Они отвечают задачам упрочения мира и безопасности на планете, социального и культурного развития народов, борьбы за национальную независимость и демократию, служат укреплению связей между деятелями прогрессивного искусства Азии, Африки и Латинской Америки, между кинематографистами всех стран мира».

Это приветствие — еще одно свидетельство того, какое внимание Коммунистическая партия, Советское правительство уделяют искусству кино, считая его одним из действенных средств объединения людей, оружием борьбы за разрядку международной напряженности, за свободу и справедливость. Благороден и созвучен современной эпохе — эпохе глубоких революционных процессов, массовых национально-освободительных движений, девиз кинофорума в Ташкенте: «За мир, социальный прогресс и свободу народов!»

Многие фильмы, показанные в Ташкенте, свидетельствуют не только о мастерстве их создателей, но и о росте гражданского самосознания народа, который характеризует сегодня общественную жизнь трех континентов. Эти фильмы — явления новой, демократической, подлинно национальной культуры, противостоящей буржуазному коммерческому кино. Они способны вести активную борьбу за преодоление стереотипов зрительского восприятия, воспитанного на образцах буржуазного кинематографа. Именно таким картинам, произведениям боевого политического искусства, предстоит сыграть большую роль в становлении общественного сознания, в формировании передового мировоззрения, в просвещении народов.

Кубинские кинематографисты всегда с огромной радостью принимают приглашение участвовать в Ташкентском фестивале, ибо мы считаем этот смотр одним из самых авторитетных, значительных, интересных и важных для себя. Мы стараемся всегда составлять программу картин для показа в Ташкенте таким образом, чтобы зрители из самых разных стран мира смогли получить наиболее полное представление о сегодняшнем состоянии кубинского кино, о поисках его признанных мастеров и тех, кто лишь начинает свой путь в искусстве.

Четыре кубинских фильма демонстрировались на ташкентских экранах в дни V кинофестиваля. Игровая лента известного режиссера Серхио Хираля «Ранчеадор» исследует феномен рабства на Кубе в XIX веке. Документальный фильм Риголберто Лопеса «Копье нации» посвящен истории порабощения южноафриканских народов и их борьбе за национальное освобождение. В фильмах «Учитель» Октавио Кортасара и «День за днем» Риголберто Лопеса отражены проблемы сегодняшней Кубы — роль кубинской молодежи в ликвидации неграмотности в стране, ее активное участие в социалистических преобразованиях.

Но Ташкентский фестиваль — это не только фильмы. Это — общение единомышленников, встречи и творческие дискуссии, которые позволяют нам еще яснее определить свои гражданские и творческие позиции, понять, чем живут сегодня люди на разных концах земного шара. Таш-

кентский фестиваль, несомненно, еще и школа профессионального мастерства, школа опыта, столь необходимая для представителей молодых развивающихся кинематографий.

На V Ташкентский кинофестиваль Куба прислала самую представительную — за всю историю нашего участия в этом смотре — делегацию. Большинство ее членов — молодежь, которая впервые посетила Советский Союз.

Наряду с такими уже известными режиссерами, как Серхио Хираль, в Ташкент приехали в этот раз молодые режиссеры Орландо Рохас и Ригоберто Лопес, операторы, художники, сотрудники Центра кинематографических исследований ИКАИКа. Именно им предстоит сыграть важную роль в дальнейшем развитии кубинского кино, успехи которого по достоинству оценены мировой кинематографической общественностью и на этом кинофестивале.

Так, Советский комитет защиты мира присудил фильму Ригоберто Лопеса «Копье наций» почетный диплом.

Фильм «Учитель» Октавио Кортасара получил почетный диплом и приз Комитета молодежных организаций СССР.

Мы уезжаем из Ташкента, обогащенные новыми впечатлениями: мы увидели на фестивальных экранах широкую панораму жизни современного мира, познакомились с достопримечательностями чудесного Ташкента. Мы поражены красотой города, в котором нашел блестящее воплощение столь труднодостижимый синтез самобытных национальных традиций с элементами современной архитектуры. Нас глубоко тронули дружба, гостеприимство, радушие, проявленные узбекским народом по отношению к гостям фестиваля.

Все мы, я убежден, надолго запомним эти прекрасные десять дней, проведенные в столице Советского Узбекистана. Наши страны находятся в разных частях света. Но здесь мы собираемся, как братья в доме нашего брата — гостеприимного и радушного. Прекрасен его дом — Ташкент. Счастливо живет в нем его хозяин — узбекский народ. И все мы благодарны великой Стране Советов за дружбу и братскую солидарность.

## Д. Жигжид,

*режиссер (Монголия)*

Атмосфера фестиваля, пронизанная духом интернационализма, подлинного уважения к мастерам кино, приехавшим в Советский Союз для откровенного обмена мнениями по актуальным творческим и политическим проблемам, для укрепления деловых контактов, определилась уже в день открытия, когда было оглашено приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям V Международного кинофестиваля в Ташкенте. Внимательно и взволнованно слушали собравшиеся в ташкентском Дворце искусств слова приветствия, в которых сформулированы главные задачи, стоящие перед художниками планеты, и в которых нашла свое отражение огромная забота Коммунистической партии, Советского правительства о деятелях культуры.

«Мы твердо стоим на позициях поддержки народов, выступающих против национального угнетения, за право самим распоряжаться своей судьбой», — в этих емких словах Леонид Ильич Брежнев выразил точку зрения всех советских людей, охарактеризовал интернационалистскую, миролюбивую внешнюю политику великой Страны Советов.

Представители десятков больших и малых стран Азии, Африки и Латинской Америки бурными аплодисментами встретили обращение лидера КПСС и Советского государства. В эти минуты я думал о великой силе братской солидарности народов социалистических стран с борьбой всех народов мира за свободу и независимость, о бескорыстной помощи, оказываемой социалистическим содружеством развивающимся странам. Я испытывал тогда чувство огромной гордости за принадлежность моей страны к могучему лагерю социализма.

И как же эта твердая, недвусмысленно выраженная и последовательно проводимая в жизнь позиция контрастирует с двуличием тех, кто еще недавно рядился в одежды наших друзей, а ныне открыто выступает в союзе с силами империализма и международной реакции. Я имею в виду нынешних правителей Китая — маоистов, предавших интересы социализма, интересы народов, интересы развивающихся стран и преследующих лишь собственные гегемонистские цели. Достойно сожаления, что страна богатейшей древней культуры по воле кучки «мандаринов» оказалась изолированной от мировой культуры. Подобная изоляция наносит непоправимый вред прежде всего самому китайскому народу. Однако замаскированная раскольническая деятельность Пекина никого не может обмануть. Народы мира научились отделять политическую трескотню от фактов, ложь от

правды. Мне было очень отрадно еще раз убедиться в этом здесь, на фестивале, во время дружеских откровенных бесед с коллегами из стран трех континентов.

Я — давний участник Московских международных кинофестивалей. На I МКФ в Москве мой фильм «Посланец народа» получил Серебряный приз, на II Московском фестивале демонстрировалась моя работа «Наводнение» с Николаем Крючковым в главной роли; эта картина получила премию Советского комитета защиты мира. На многие другие встречи в Москве я приезжал как гость. Но в Ташкенте я впервые и впервые принимаю участие в Ташкентском фестивале, о котором слышал много замечательных слов от своих коллег, успевших познакомиться с гостеприимством узбекского народа. Теперь и я увезу в Монголию прекрасные воспоминания о встречах на земле Советского Узбекистана.

Своеобразие фестиваля в Ташкенте заключается прежде всего в том, что здесь можно увидеть фильмы, которые нигде больше увидеть нельзя. Конечно, не все они равноценны, зачастую сказывается отсутствие необходимого опыта, скромность технических возможностей, но энтузиазм молодых кинематографистов развивающихся стран, их страстное желание рассказать правду о жизни своего народа, поведать о революционном процессе в своих странах столь захватывающи, что испытываешь к их лентам неподдельный интерес и глубокое уважение.

Фестиваль порадовал нас многими открытиями. Мы открыли для себя новые имена и даже новые кинематографии. Мы узнали о проблемах, волнующих сегодня миллионы людей в разных уголках планеты, мы стали лучше понимать, чем живут, как работают наши коллеги, собравшиеся на этот уникальный кинофорум из далеких стран Азии, Африки, Латинской Америки, из Австралии и Новой Зеландии. Кстати, новозеландские кинематографисты, впервые официально участвующие в ташкентском киносмотре, привезли интересную, остросоциальную картину «Спящие собаки». Правдивые политические ленты достойно представили на ташкентском экране кинематограф Латинской Америки. Как всегда, волнующей оказалась встреча с новой работой сенегальского режиссера Сембена Усмана «Седдо» — фильмом глубоким и страстным.

Из обширной, разнообразной и очень самобытной программы, представленной на ташкентский смотр кинематографистами советских республик Средней Азии и Закавказья, мне больше других понравился фильм казахского режиссера Абдуллы Карсакбаева «Алпамыс идет в школу» — о мальчике, который рвется к знаниям, мечтает учиться. Фильм сделан с неподдельным уважением и любовью к юному герою картины. И проблемы, поставленные в этом фильме, и тональность, и стилистика его симпатичны и близки мне как режиссеру. Это глубокое, серьезное произведение.

Ташкентский киносмотр еще раз подтвердил свою репутацию подлинного форума дружбы, его высокая трибуна и в этом году стала местом множества интересных и плодотворных дискуссий. Можно с уверенностью сказать, что фестиваль полностью оправдал надежды, которые возлагала на него прогрессивная общественность и которые нашли свое отражение в следующих словах приветствия Л. И. Брежнева: «Широко известно, что встречи мастеров кино трех континентов проходят в атмосфере дружбы и творческого сотрудничества. Они отвечают задачам упрочения мира и безопасности на планете, социального и культурного развития народов, борьбы за национальную независимость и демократию, служат укреплению связей между деятелями прогрессивного искусства Азии, Африки и Латинской Америки, между кинематографистами всех стран мира».

## Умару Ганда,

*режиссер (Нигер)*

Чувство, которое не покидает меня в Ташкенте, это чувство восхищения. Я восхищен самой идеей проведения Ташкентского киносмотра — столь представительного, демократического, уникального по своему значению и по своей специфике. Честь и хвала организаторам, сумевшим собрать лучшее, самое интересное и серьезное из всего, что делает сегодня кинематограф в самых разных уголках Азии, Африки, Латинской Америки, в Австралии и Новой Зеландии.

Восхищен тем, что высокую оценку этому кинофоруму дал глава Советского государства Леонид Ильич Брежнев. Приветствие, с которым обратился к гостям и участникам V МКФ в Ташкенте Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР, необычайно подняло престиж фестиваля, его международный авторитет, придало всем кинематографистам, собравшимся в столице Советского Узбекистана, еще больше сил, энергии, уверенности.

Мне очень близки те строки послания Леонида Брежнева, где говорится о безграничных возможностях и перспективах передового киноискусства, о его роли в общественной жизни.

Кино действительно обладает способностью влиять на широчайшие массы народа, воспитывать и просвещать их. Но, к сожалению, далеко не везде еще кинематограф находится в таких условиях, которые давали бы ему выход ко всем слоям населения, обеспечивали контакт с ними. Это относится и ко многим странам Африки, в том числе и к моей стране.

Мы все еще очень сильно зависим от иностранного капитала, и, конечно же, эта зависимость не может не тормозить развитие национальной кинематографии. В руках иностранных монополий находятся и прокат и производство фильмов, поэтому большинство африканских режиссеров либо вообще не имеют возможности снимать художественные фильмы, либо вынуждены работать «с оглядкой», отступать от замыслов, идти на уступки.

У себя на родине я тоже постоянно с горечью констатирую значительный разрыв между кино и зрительской аудиторией, ибо бóльшая часть населения страны не имеет доступа в кинозалы. Практически все сельское население лишено возможности смотреть фильмы, и пока мы работаем преимущественно на жителей крупных городов. Такое положение нас, конечно же, не может не беспокоить, но мы не теряем надежды, что придет время, когда все изменится и наше киноискусство будет в полную силу выполнять благородную миссию воспитания широких масс, сможет помочь людям в постижении законов бытия, в анализе сложнейших явлений повседневности.

Начало моего творческого пути ознаменовалось для меня очень большой удачей: первые два фильма, снятые мной, «Кабаскабо» и «Паломник», демонстрировались в Советском Союзе. «Кабаскабо» был награжден дипломом жюри VI МКФ в Москве, и это имело для меня огромное значение. Третий мой фильм, «Шайтан», был показан вне конкурса на Московском кинофестивале и получил приз в Карловых Варах. Такой счастливый старт придал мне силы, вдохновил на дальнейший поиск. Я твердо верю, что будущее принадлежит кинематографу социальному, исследующему реалии подлинной жизни, поднимающему острые вопросы современности.

Мои замыслы и творческие планы полностью отвечают моему представлению о задачах и роли киноискусства. Новый фильм, сценарий которого я начал писать очень давно, будет представлять собой рассказ о жизни Африки до колонизации. Однако я не намерен снимать историческую картину, напротив, я хотел бы показать связь прошлого с настоящим и прийти к выводам и обобщениям, чрезвычайно актуальным для нас сегодня. Действие картины будет начинаться в одной европейской стране, которую покидает наш посол, покидает с тем, чтобы соединиться с Фронтом национального освобождения. «Мостики» между прошлым и настоящим — основа структуры будущей ленты.

Правда, пока я не знаю, когда смогу приступить к работе над картиной: найти средства для постановки — дело очень и очень нелегкое.

В моих планах еще один фильм. Он будет посвящен традиционному мусульманскому празднику «Табаски». Это день, когда мусульмане выполняют священный обряд жертвоприношения. Я задумал эту ленту как социологическое исследование, основанное на документальном материале и поднимающее ряд острых для населения моей страны проблем. Ведь для того, чтобы достойно встретить этот освященный вековыми традициями праздник, каждая семья должна обзавестись новой нарядной одеждой, раздобыть барана и т. п. Все это сопряжено с большими трудностями, и анализ этих трудностей займет в фильме центральное место, станет его главной темой. Но я опять должен оговориться: и эта моя картина пока существует лишь в мечтах, я не могу сказать, когда им суждено быть претворенными в жизнь.

Кинофестиваль в Ташкенте дал мне возможность узнать, о чем думают, за что борются, что снимают сегодня мои коллеги в самых разных странах. И я увидел, что у нас много общих проблем, общих интересов. Это ценнейшая черта ташкентского киносмотра, который сводит вместе посланцев трех континентов и предоставляет им все условия для обмена опытом, для творческих дискуссий и бесед, для встреч с советскими зрителями и советскими кинематографистами. Программа фильмов здесь — и художественных и документальных — необычайно разнообразна и представительна, она включает великое множество очень сильных картин, которые мы не смогли бы увидеть ни на одном другом фестивале. Да и в нашем прокате фильмы молодых национальных кинематографий — крайне редкие и случайные гости.

Большое впечатление произвели на меня советские картины, которые мне удалось посмотреть в дни фестиваля. Особенно «Любовь и ярость» — совместная советско-югославская лента, и документальный фильм «Паранджа», темпераментно и ярко рассказывающий об освобождении узбекской женщины от векового рабства.

Я уезжаю из Ташкента полный надежд и планов. Все они

связаны с кинематографом, самым могучим, самим массовым искусством, чьи возможности еще раз блестяще продемонстрировал многонациональный экран V Ташкентского кинофестиваля.

## Акира Симидзу,

*критик (Япония)*

Как человек, как гражданин и деятель искусства я принял очень близко к сердцу волнующее приветствие главы Советского государства Леонида Брежнева гостям и участникам V Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте.

Полностью разделяю все положения этого убедительного и яркого документа, который призывает мастеров экрана к созданию таких произведений, которые бы не просто развлекали зрителей, но и воспитывали их, активно помогая делу прогресса и социальной справедливости.

Такую высокую миссию способны выполнить лишь серьезные, проблемные фильмы, в основе которых — большие, общественно важные идеи. Только такие ленты отвечают задачам, которые стоят сегодня перед прогрессивными художниками планеты, призванными, как справедливо отметил господин Леонид Брежнев, способствовать улучшению политического климата, сближению народов, победе миролюбивых сил земли над теми, кто упрямо цепляется за позиции «холодной войны».

«Искусство экрана призвано способствовать разрешению актуальных проблем современности, — пишет в своем приветствии Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Брежнев. — Оно может стать важным фактором упрочения доверия и взаимопонимания между народами и государствами».

Как ободряюще звучат эти слова и вместе с тем какой высокой ответственности требуют они от художников, от мастеров экрана!

В самом факте обращения к нам, кинематографистам, главы великого государства, лидера борьбы народов за мир на планете, за свободу и социальный прогресс, — заложен глубокий смысл. Это важное политическое событие, убедительно продемонстрировавшее всему миру, какое огромное значение Советское правительство придает киноискусству, какую заботу о деятелях культуры оно проявляет, какие надежды возлагает на передовой отряд кинематографистов; в основе его лежит чувство глубокого уважения к прогрессивным художникам Земли, вера в безграничные возможности искусства.

Чрезвычайно взволнованные этим высоким доверием, все участники фестиваля в Ташкенте были, я думаю, едины в своем искреннем стремлении ответить на него новыми интересными поисками, новыми свершениями на благо мира и прогресса, на благо справедливости.

Когда меня спрашивают, почему из всех крупных международных фестивалей я предпочитаю киносмотры в Москве и Ташкенте, я обычно отвечаю: мне особенно дорога глубоко прогрессивная, гуманистическая направленность этих праздников мирового киноискусства.

В этом году я приехал в Ташкент во второй раз и еще больше полюбил этот замечательный, этот уникальный фестиваль. Ведь только здесь я смог увидеть то искусство, которого совершенно не знал, то искусство, которое, к сожалению, не имеет доступа на коммерческие экраны Японии, как и других капиталистических стран. Огромный художественный и политический интерес представляет знакомство с лучшими лентами кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки. С работами, сделанными в Австралии и Новой Зеландии. Эти фильмы, несомненно, не только обогатили нас встречей с подлинным искусством — борющимся, ищущим новые формы воплощения серьезных раздумий о мире, о месте человека на Земле, о его неотъемлемом праве на свободу и счастье.

Эти фильмы сильны прежде всего тем, что познакомили участников и гостей фестиваля, приехавших в столицу Узбекистана из самых отдаленных друг от друга уголков земного шара, с проблемами, которые волнуют современный мир. Благодаря искусству экрана эти проблемы, заботы и устремления становятся и нашими проблемами; неотъемлемой частью нашей жизни. Так, например, в судьбах четырех героев очень впечатляющего, очень тонкого боливийского фильма «Чукиаго» режиссер Антонио Эгино дает словно бы срез всего современного боливийского общества, разных его социальных групп, и мы не можем не разделить озабоченность авторов картины, их тревогу за судьбы своей родины.

Много размышлений вызывает и новая работа большого мастера африканского кино сенегальца Сембена Усмана — фильм «Седдо».

Социальную зрелость своего искусства продемонстрировали и выдающиеся кинематографисты Индии: в Ташкенте мы познакомились с фильмами таких режиссеров, как Гириш Карнад, Басу Чаттерджи, Шьям

Бенегал. В их творчестве утверждаются принципы передового кинематографа, несмотря на то, что еще очень сильны в Индии традиции коммерческого кино, рассчитанного лишь на то, чтобы развлечь зрителя, заставить его забыться, погрузиться в сладкие грезы, далекие от реалий подлинной жизни.

Значительной была и программа фильмов, документальных и художественных, с которыми приехали в Ташкент наши коллеги из Австралии и Новой Зеландии, впервые ставшие официальными участниками Ташкентского фестиваля. Особенно запомнилась острая социально-психологическая картина новозеландского режиссера Роберта Дональдсона «Спящие собаки». В результате последней ташкентской встречи, я уверен, у многих кинематографистов возник закономерный интерес к искусству этих стран, и мы будем ждать следующих работ наших новых друзей.

Кстати сказать, друзей благодаря Ташкентскому фестивалю у каждого из нас появилось очень много. Дискуссии, встречи, пресс-конференции дали нам возможность лучше понять друг друга, узнать, чем живут сегодня мастера кино в разных странах. Атмосфера дружбы, которая всегда царит в Ташкенте, — тоже отличительная черта киносмотра трех континентов, и в этом смысле Ташкентский фестиваль дает еще одно убедительное подтверждение миролюбивой внешней политики Советского Союза, стремления его народа развивать дружеские отношения со всеми народами Земли.

В Ташкент я прилетел не из Токио, а из Москвы, где принимал участие в советско-японском симпозиуме кинематографистов. Это вторая двусторонняя встреча такого рода, на которой мне довелось присутствовать. Прошла она очень успешно, и ее результаты, несомненно, окажут плодотворное влияние на отношения между деятелями кино наших стран. В Москве мы посмотрели много новых значительных работ советских режиссеров. Особенно мне понравились грузинская лента «Древо желания» и армянская — «Наапет».

В Японии давно существует интерес к советскому кинематографу, а в вашей стране, я сам убедился в этом, — зрители с большой симпатией относятся к японским фильмам.

Конечно, понятие «японское кино» обозначает сегодня весьма неоднородное явление. Крупные компании наводняют экраны пошлой коммерческой продукцией, рассчитанной на непритязательные вкусы. Огромные суммы уходят на рекламу, часто они намного превышают расходы на производство фильма. В результате пустые боевики, вроде, скажем, ленты «Свидетельство человеческого», искусственно ставятся в центр зрительского внимания, принося грандиозные прибыли дельцам от искусства. Ущерб, который такие поделки наносят делу воспитания зрителя, делу пропаганды подлинного, глубоко гуманистического кино, невозможно подсчитать. Но бороться с кинокоммерцией необходимо, и это можно делать, лишь «убивая» ее настоящим серьезным искусством.

С этой целью и была создана в Японии организация прогрессивных деятелей культуры «Друзья кино», получившая известность и за пределами моей страны. В ее распоряжении — токийский зал «Иванами-холл», принадлежащий издательству «Иванами», которое выпускает в свет лучшие творения мировой литературы. Здесь идут ленты, японские и зарубежные, которые не смогли пробиться к широкой аудитории, такие, как, скажем, недавний фильм режиссера Марико Мияги «Марико-мать», картины Сатьяджита Рэя и других мастеров серьезного социального кино.

В прошлом году здесь с большим успехом демонстрировался советский фильм «Солярис». Надеюсь, что в ближайшее время мы сможем показать японским зрителям лучшие советские картины, фильмы, демонстрировавшиеся на V МКФ в Ташкенте.

Верю, что все, кто побывал на фестивале в Ташкенте — в гостеприимной столице Советского Узбекистана, уедут домой с чувством глубокой благодарности тем, кто вот уже в пятый раз устраивает этот замечательный праздник.

Нельзя не пожалеть, что в этом смотре прогрессивного кино трех континентов не принимают участия китайские кинематографисты, искусственно поставленные правительством Китая в условия полной изоляции от мировой демократической культуры. Все люди доброй воли, все, кто любит мир, кто думает о будущем планеты, обеспокоены сегодняшним курсом пекинского руководства, который привел к разрыву две великие державы: Советский Союз и Китай.

Сотрудничество, взаимопонимание, уважение и искренний интерес друг к другу — на этих принципах хотят строить свои отношения народы Земли, эти принципы лежат в основе творческого общения деятелей культуры разных стран.

Эти принципы развивает и укрепляет уникальный форум кинематографистов трех континентов в Ташкенте, форум, авторитет и значение которого растут от фестиваля к фестивалю.

*Александр Липков*

# Новое индийское кино

*По материалам V Ташкентского кинофестиваля*

На последнем Ташкентском кинофестивале, как и все предшествующие годы, индийское кино было представлено обширно и объемно. Помимо включенной в официальный показ «Книги жизни» Гюльзара, на экранах городских кинотеатров, на киноярмарке демонстрировалось множество других лент, фестивальные стенды пестрели красочными фото из фильмов, портретами патентованных героев-красавцев Риши и Шаши Капуров, Амитабха Баччана и Раджеша Кханны; герои пылко обнимали волооких красавиц, скакали на конях, вскидывая ружейные дула, лихими ударами вышибали из рук злодеев занесенные ножи, пели и танцевали, прижав гитару к груди. И все же, хотя именно такое кино по-прежнему количественно доминировало в индийской программе, на этот раз она уже была качественно отличной от программы прежних лет.

Уже на предшествующих кинофестивалях, Ташкентских и Московских, на неделях индийского кино мы могли познакомиться с фильмами иного направления — не уводящими в сладкий мир грез с его идеально прекрасными героями и роковыми страстями, но рассказывающими правду о жизни индийского народа, о чувствах и надеждах простых людей, об их повседневных проблемах, о борьбе, которую они ведут за свое настоящее и будущее.

Из этих фильмов, поначалу единичных, тонущих в крикливом потоке коммерческой продукции, постепенно вызревал новый кинематограф Индии — кинематограф подлинно художественный и национальный, смелый, страстный, уже давший немало лент и имен, достойных самого пристального интереса и внимания. Сатьяджит Рэй, по праву считающийся патриархом «нового кино» Индии, Мринал Сен, Шьям Бенегал, Гириш Карнад, М. С. Сатхью, Б. В. Карант, Мани Кауль, Басу Бхаттачария, Басу Чаттерджи, Кумар Шахани — эти и немало еще других режиссеров сегодня известны далеко за пределами Индии.

Нынешняя индийская программа в Ташкенте с очевидностью показала, что фильмы «нового кино» в ней не престижный довесок, но костяк, формирующий программу. И хотя у этих лент реклама была более чем скромна, а порой и вовсе отсутствовала, хотя они не могли и не стремились похвастать постановочным размахом и шиком, на их стороне было уже не только моральное и художественное преимущества — теперь они давали бой коммерческому кинематографу на самой главной для него, зрительской территории, и если и не всегда выходили из него победителями, то во всяком случае соперниками оказывались достойными.

Фильмами, представленными на экранах Ташкента, новый кинематограф Индии убедительно заявил, что сегодняшняя сфера его обитания — не площадка лабораторного эксперимента, не синематечные залы, но все расширяющаяся зрительская аудитория.

О «новом индийском кино» навряд ли можно говорить как о едином направлении, имеющем общую программу и платформу; слишком разные художники работают в этом «новом кино» — разные по философии, по политическим взглядам, по темпераменту, по творческим устремлениям. Одни тяготеют к четкому социальному анализу, другие к лирическому размышлению, третьих привлекает метафорический язык притчи, четвертых — пафосный строй агитплаката, пятые вообще предпочитают не углубляться в сложные материи — они просто говорят о мире чувств, говорят подчас легко и иронично, но за этой акварельной легкостью открывается сложность и тонкость внутреннего мира человека, его душевного устройства. Общее у всех этих мастеров — пожалуй, лишь неприятие канонов кинематографа коммерческого, да и то навряд ли все в этом неприятии до конца последовательны. Коммерческий кинематограф

мобилен и цепок, он умеет приспосабливаться к меняющимся условиям, мимикрировать под «новое кино», переманивать к себе открытых им актеров, да и самих режиссеров. Так что новое и традиционное, коммерческое кино сосуществуют в сложном поле притяжения и отталкивания, о чем еще предстоит говорить подробнее. А пока о самих фильмах, показанных на фестивальных экранах Ташкента.

●

Создатели фильма «Го-дхули» — режиссеры Гириш Карнад и Б. В. Карант уже известны нам по другим работам. Год назад на фестивале в Москве демонстрировался фильм Каранта «Барабан Чомы», с жестким пристальным реализмом поведавший историю распада семьи, крушения надежд крестьянина Чомы из касты неприкасаемых, так и не сумевшего стать владельцем собственного клочка земли, о котором мечтал всю жизнь. Гириш Карнад также известен нам во многих своих ипостасях — и как сценарист и режиссер, автор страстного, беспощадного фильма «Лес»[1] (он был показан в 1976 году на Неделе индийского кино), рассказывавшего о вражде между двумя соседствующими деревнями, приводящей их обитателей к бессмысленному самоистреблению; и как актер, исполнитель одной из главных ролей в фильме Шьяма Бенегала «Конец ночи»[2]. Карнада знают на родине и как драматурга, автора пьес, ставших заметными событиями в современной индийской драматургии. Так что союз этих двух художников, близких друг другу социальной проблемностью своего творчества, реализмом художественного языка, как очевидно, был не случайным, тем более что «Го-дхули» — уже второй фильм, который они делают вместе.

Фильм открывается прологом, где актеры в наивно обаятельных «игрушечных» масках разыгрывают легенду-балладу в честь священной коровы Паньякоти. Однажды, рассказывает баллада, на Паньякоти напал в лесу свирепый тигр, и, понимая неизбежность гибели, корова взмолилась: «Отпусти меня, чтобы я могла в последний раз попоить молочком моего теленочка. Я обещаю тебе, что вернусь назад». Тигр не очень поверил ей, но все же отпустил. Обняла корова на прощание своего теленочка, горько было ей думать, что видит его в последний раз, но что делать! «Правда — наша мать, правда — наш отец, — сказал она. — Я не могу не сдержать своего слова». И Паньякоти пошла назад, навстречу своей смерти. Ее возвращение потрясло тигра. Он не верил, что есть еще на свете такое благородство. «Если я убью это доброе создание, бог никогда не простит меня!» — воскликнул тигр и, бросившись со скалы, оборвал свою грешную жизнь. Добро и правда, как тому и положено быть, восторжествовали

Очаровательная «примитивистская» наивность стилистики пролога вполне отвечает духу моральной прописи, в нем высказанной Впрочем, все дальнейшее развивается отнюдь не в подобном простодушно-трогательном ключе. В фильме больше не будет ни условных масок, ни счастливой веры в неминуемость воздаяния за добро и наказания зла. Да и сами добро и зло будут выступать далеко не в столь дистиллированном виде. Рассказ ведется со скупой и правдивой точностью: нас вводят в суть характеров, в суть обстоятельств, выводы предстоит делать нам самим, выводы неоднозначные.

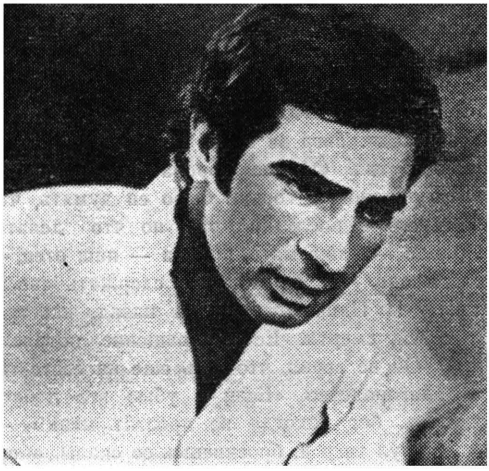
Однако и пролог с притчей о корове взят не случайно: корова в сюжете фильма занимает место более чем существенное, да и само название «Го-дхули» примерно и переводится, как «Час поднятой коровами пыли», «Час, когда возвращаются с пастбища коровы».

В деревне, где происходит действие картины, коров всегда чтили как священных животных. «Корова, — объясняет один из главных героев картины, брамин Викатрамана, — это космос, воплощение вселенной. У нее четыре соска, как четыре земных океана, два рога, как два бога, охраняющих землю, она несет на себе тридцать три тысячи волосков —

---

[1] См. об этом в статье: Н. Зархи, Н. Звегинцева. Поиск, вселяющий надежду («ИК», 1976, № 12).

[2] Об этом фильме я уже рассказывал в рецензии, опубликованной в «ИК», 1977, № 7



*«Го-дхули»,*
*режиссеры Гириш Карнад, Б. В. Карант*

столько, сколько звезд на небе». Не один младенец во многих поколениях жителей деревни был спасен благодаря молоку священных коров, да и про самого героя фильма Калингу мать рассказывает, что кормила его прямо от вымени Паньякоти, оттого он и вырос таким здоровым и сильным.

Вера в благодатную силу коров и ритуал их почитания хранятся и оберегаются здесь незыблемо. С этой традицией и придется столкнуться герою фильма, вернувшемуся в родные края из Америки.

Калинга и брамин Викатрамана — друзья с детства, да и по своему образованию единственно равные друг другу люди в деревне. Так что постепенно нарастающий конфликт между ними не есть их личный конфликт. Это конфликт между верой и прагматизмом со всеми сопутствующими обеим сторонам плюсами и минусами.

Конфликт этот обозначается еще до того, как мы познакомимся с героями. В начале фильма будет короткая, но знаменательная для всего дальнейшего сценка, в которой крестьяне изгоняют из деревни геодезистов, промеряющих трассу новой дороги. Дорога должна пройти через кладбище предков и пастбище священных коров, а кто же допустит надругательства над святынями! Но ведь дорога-то в конечном счете нужна самим крестьянам...

С первого же момента возвращения Калинги в деревню ему приходится столкнуться с необходимостью подчинения традиции. Чтобы участвовать в погребении отца, так и не дождавшегося его возвращения, он должен обрить голову наголо. Все в Калинге восстает против унизительности ритуала, но скрепя сердце он все же соглашается: в конце концов не столь уж велика жертва, кроме самолюбия ему ничем поступаться здесь не нужно. Но это пока лишь начало. Дальнейшее не сулит столь легкого разрешения конфликтов.

Калинга приехал в родные края, вооруженный наукой современного ведения сельского хозяйства. Ему хочется изменить к лучшему жизнь деревни, помочь ее прогрессу. Его злит безразличие соотечественников к собственным судьбам. «Наша страна, — убеждает он брамина, — не может развиваться нормально потому, что ее люди довольны и счастливы и не хотят ничего иного». Он жаждет преобразований Но как соединить понятия пользы с понятиями морали, материальную целесообразность с идеальностью веры?

Острота этих проблм начинает обнаруживаться уже тогда, когда Калинга приводит рабочих установить насос, чтобы качать воду из священного пруда для орошения пастбищ.

Прагматический ум Калинги не может понять, что сам факт утилитарного использования воды из храма оскорбителен для верующих. Но и его не лишишь своих резонов. Ведь те же самые священные коровы будут пастись на орошенных пастбищах.

Настороженность окружающих к Калинге усугубляется и тем, что в Америке он женился на американке и жена его вот-вот должна прибыть следом за ним.

Однако вопреки предубеждению окружающих Лидия, жена Калинги, оказывается совсем не похожей на надменную иностранку, презирающую чужие порядки и обычаи, она их чтит, старается во всем соблюдать.

Этим она сразу же располагает к себе сердце и матери Калинги, более всех боявшейся иноземной невестки, и брамина Викатрамана, который не может не видеть ее искреннего стремления исполнять ритуал незнакомой веры. Однако здесь же возникает и первый конфликт.

Когда в храме брамин кропит ей руки святой водой для омовения, Лидия тихо спрашивает у Калинги: «Что это за вода?» «Это вода,— объясняет реалистически мыслящий супруг,— которой моют статую бога». И Лидия не может сдержать на лице брезгливую гримасу, не остающуюся скрытой и от взгляда брамина. Для нее это просто грязная вода — ничего святого в ней нет. Ритуал без веры мертв.

Постепенно, подспудно и глухо нарастает конфликт, кончающийся взрывом. Когда брамин узнает, что Калинга продал часть своих коров на убой гуртовщику, он приходит в ярость: больше не может быть мира с осквернителем веры. Он проклинает Калингу, призывая бесплодие на его беременную жену, конец его роду...

Гириш Карнад уже обращался к теме слепой вражды в «Лесе», со всей художнической беспощадностью показывая губительные плоды нетерпимости. Та же тема продолжается и повторяется здесь. Жрец объявил войну Калинге — Лидия принимает вызов. В ее глазах безжалостный холодный блеск: она не желает ничего прощать. Ночью, когда Калинга уехал по делам в город, Лидия вызывает повара и требует мяса. «Завтра я куплю»,— в ужасе лепечет слуга. «Нет, не завтра — сегодня. Заколи корову...»

Когда, наконец, повар с помертвевшим лицом приносит ей то самое мясо, которого она так яростно требовала, Лидия не может его есть. Ее рвет — от отвращения, от страха. Она уже и сама не рада тому, что совершила. Но раскаиваться поздно: сделанное необратимо.

Пропажа коровы не остается незамеченной. И без того об американке в селе ходили недобрые слухи. Теперь, когда крестьяне находят на соломе следы крови, возбуждение нарастает лавиной. Неумолимая толпа движется к дому Калинги, в окна летят камни, того и

*«Роль», режиссер Шьям Бенегал*

гляди вспыхнет огонь. Калинга еще не понимает, что произошло. «Поздно,— зло кричат ему из толпы.— Раньше надо было держать свою суку на привязи». Брамин требует, чтобы Калинга назавтра предстал перед судом старейшин.

Старейшины, собравшиеся под деревом, объявляют Калинге свой приговор: он должен совершить обряд покаяния в храме, взять на себя заботу об осиротевшем теленке, уплатить штраф в тысячу рупий, убрать насос из храмового водоема. Последнее требование для Калинги самое разорительное: чтобы вырыть колодец взамен насоса, нужны десять тысяч рупий, которых у него нет.

Калинге скрепя сердце приходится смириться, хотя именно ему все это слышать вдвойне, втройне оскорбительно. Ведь храм стоит на земле, пожертвованной его дедом. Более того, в тот момент, когда был сделан этот дар, Калинга был уже совершеннолетним, значит, по закону дарственная не действительна. Это его земля, его пруд. И к Викатрамане он, Калинга, и все в его семье привыкли относиться как к своему семейному священнику. Но сейчас брамин ведет себя так, словно нет и не было никаких уз, связывающих его с семьей Калинги. Видимо, не только законы веры, но и уязвленная гордыня направляют поступки брамина, но пока он не отдает себе в этом отчета.

Дальше — хуже. Слегла и умерла мать Калинги, не вынеся всего выпавшего ей позора и горя. И сын не мог даже проводить ее в последний путь, потому что в этот момент у Лидии начались схватки и на два месяца раньше срока появился на свет младенец. Лидия не может его кормить: у нее пропало молоко. Все вокруг вызывает ее озлобленное раздражение. Обитатели деревни ей ненавистны. Она хочет бросить все и уехать. Калинга соглашается.

Из города приехали покупатели. Купили коров. Купили трактор. Дом им тоже подходит, они готовы купить и его. И вроде уже ничто не связывает героя с родной деревней. Но тут начинают проявлять признаки беспокойства крестьяне, вдруг понявшие, что отъезд Калинги ничего хорошего им не сулит. Ведь его имущество — это богатство их деревни, с распродажей его каждый их них становится беднее. Уедет он — начнут уезжать и другие. Крестьяне идут за советом к брамину: правы ли мы были в своей непримиримости?

Брамин непоколебим в своей уверенности: «Мы делали все во имя веры». Но он уже ощущает, что деревня, еще недавно стоявшая всецело на его стороне, больше уже не идет за ним. Никто не хочет больше делить с ним ответственность за приговор Калинге — теперь это его личная ответственность. Но от того он только становится еще более непримиримым, ожесточенным в своей убежденности.

Викатраману играет Насируддин Шах, прекрасный актер, знакомый нам по фильму «Конец ночи». У него глубокие, умные глаза, отмеченный печатью сомнений лоб. Весь его облик — облик человека мыслящего, честного, не желающего знать компромиссов с совестью. При этом его преданность вере никак не назовешь фанатизмом. Он старался быть терпимым, насколько мог быть терпимым. Но пределы уже превзойдены. Теперь осталось одно: жесткая, не знающая уступок решительность.

Острота конфликта достигает высшей точки, когда Калинге с Лидией приходится идти к брамину просить коровьего молока для ребенка: кормилица заболела лихорадкой, все стадо уже угнали гуртовщики, только в храме есть коровы, завещанные перед смертью матерью Калинги.

Но брамин уже замкнулся в своей ожесточенности.

«Я отказываю тебе, — бросает он Калинге. — Пусть этим будет положен конец твоему роду. Если он вымрет, для деревни это будет только лучше. Ты совершил столько преступлений, что лишь такая кара может их искупить. Всю ответственность за свои слова я беру на себя».

И Лидия не менее непримирима в своей ненависти к брамину. Она не хочет от него никаких благодеяний: «Если коровы ему дороже ребенка, пусть молится на своих коров. Пусть лучше мой ребенок умрет».

Ситуация пришла к тупику, выхода из которого как будто бы нет. Но тут кто-то из крестьян, не спросясь ни у Лидии, ни у брамина, берет орущего ребенка и передает его через изгородь другим крестьянам. Те несут его к корове, младенец умиротворенно сосет вымя, лица вокруг светлеют и добреют. Простая, от сердца идущая человечность выше догм веры и обид уязвленной гордости. Брамин должен понять, что проиграл.

Он приходит вскоре в дом к Калинге, чтобы признать свою неправоту: «Я молился коровам и не понимал, что такое цена человека. Я ухожу в другие края, чтобы там учиться понимать жизнь заново». Теперь Калинга уже не может не остаться в деревне, с которой и без того не хотел расставаться. Он бросается к своему джипу, чтобы догнать гуртовщиков, выкупить у них своих коров.

По дороге пылит огромное стадо. Где среди этих сотен, а может, и тысяч голов коровы Калинги? Он пытается их опознать — тщетно. Он пытается звать их по именам — ни одна не откликается на его зов. Идет и идет бесконечное стадо, стелется следом густое облако пыли, а Калинга так и остается один на дороге, бессильный что-либо вернуть назад. Сделанное необратимо...

Авторы фильма исследуют ситуацию, глубоко социальную по своему смыслу. Столкнулись древние религиозные и моральные нормы с сегодняшними требованиями экономического развития страны. На чьей стороне правота? В том и болезненность проблем, что каждая из сторон по-своему права. Нет дистиллированно чистого добра и зла — они переплетены между собой. Прогресс разрушителен для традиционного уклада, для складывающихся веками моральных норм, патриархальная косность убийственна для прогресса. Возможен ли какой-то разумный компромисс между ними? Карнад и Карант не дают ответа на этот вопрос — не в этом их главная задача. Они лишь говорят о губительности фанатизма и нетерпимости в любых их проявлениях и формах. Они оставляют зрителя перед лицом нерешенных проблем, давая возможность каждому искать на них свой ответ.

●

К этому же социальному направлению индийского кино принадлежат и фильмы Шьяма Бенегала, автора «Ростка» и «Конца ночи». В игровой кинематограф он пришел из документалистики: на его счету немало лент, рассказывающих о политических и социальных проблемах Индии, о студенческой молодежи, о жизни племенных групп, о развитии промышленности. Он работал и на телевидении, сделав серию образовательных программ для индийских детей, в которых широко использовал национальный фольклор — сказки, песни, легенды. В телевизионных программах, которые Бенегал ставил в США, он исследовал возможности прямого контакта с аудиторией: любой желающий мог прийти в телеателье в момент передачи и включиться в ее течение. Немало лет Бенегал проработал в рекламном кинематографе, где ему приходилось делать по 80—100 фильмов в год. Это разнообразие областей, с которыми сталкивался режиссер, дало ему много больше, чем просто уверенное чувство профессии. Бенегал пришел в игровое кино, вооруженный знанием жизни страны, ее насущных проблем, знанием различных зрительских слоев, их запросов. Социальный заряд его картин целенаправлен и действен. Один из своих фильмов — «Мантхан», рассказывающий о трудностях рождения молочного кооператива в индийской деревне, Бенегал делал на деньги самих фермеров, каждый из которых внес по две рупии, чтобы картина об их жизни, проблемах, социальных и политических требованиях могла увидеть свет. На рекламных плакатах фильма вместо традиционной марки кинофирмы значилось: «500 000 фермеров Гуджарата представляют».

Впрочем, фильм, который Бенегал привез в Ташкент на этот раз,—«Бхумика» («Роль»), по всем внешним приметам — лирическая камерная история. Речь идет о судьбе женщины, о ее личных проблемах, разочарованиях в любви, семейных сложностях. Но и эту частную судьбу режиссер исследует как выражение проблем социальных. Наверное, не случайно в создании картины с ним сотруд-

ничали авторы «Го-дхули»: Гириш Карнад был одним из авторов сценария, Б. В. Карант исполнил одну из ролей. «Речь идет,— говорил Бенегал в интервью,— о проблемах женщины в нашем обществе, о поисках ею своего «я», о попытках стать независимой личностью».

«Бхумика» начинается помпезно и праздично — сияя улыбками и звеня браслетами, танцуют под веселые удары барабана красавицы в шитых золотом сари. Это фасад жизни героини. Такой ее видят зрители на киноэкранах, на бесчисленных киноафишах, такой представляют себе и ее внеэкранную частную жизнь.

Идет «священнодействие» съемки, застыл у камеры оператор... Внезапно танец обрывается — актриса подвернула ногу. Это уже то, что никогда не будет вынесено на экран. Это частная жизнь актрисы, и она, как предвещает эта прозаическая, «неэстетичная» подробность, совсем не похожа на пестрокрасочный, открыточный фасад. В ней, как нам откроется с течением фильма, больше чем достаточно неудач, неустроенности — всего того, что есть и в любой обычной женской судьбе.

Ретроспекции возвращают нас в прошлое, когда маленькую Ушу привел на студию друг их семейства Кешав. Девочка понравилась, ее взяли сниматься. История ее прихода в кинематограф лишена какого-либо романтического флера — рассказа о таланте, рвущемся к актерской профессии, счастливого случая и т. п. Все гораздо проще: в доме нечего есть, умер отец, долго и тяжело хворавший, мучивший всех в отместку за свои несчастья. Мать не ждет от кино ничего хорошего, она сама была танцовщицей. Но выхода нет — нужны деньги.

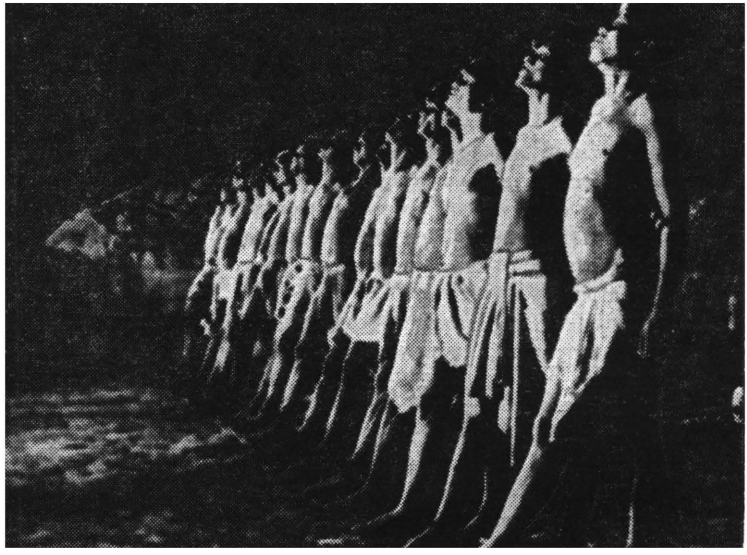
Так, переходя на язык социологических терминов, а они здесь более чем уместны, маленькая Уша становится объектом эксплуатации. Кешав, организовавший начало ее кинематографической карьеры, действовал совсем не бескорыстно: он глядел в будущее — он уже тогда видел Ушу своей будущей женой, товаром, приносящим доход.

Все их последующие семейные взаимоотношения несут на себе печать этого корыстного расчета. Она хотела бы уйти из кино, быть просто женой, просто матерью. Он не дает ей сделать этого: нужны деньги. Она хотела бы иметь второго ребенка: он почти силой заставляет ее сделать аборт — лишний ребенок только помеха карьере.

Но насилие не приводит к добру. Оно только рождает в душе героини жажду протеста. Ведь и само ее замужество тоже было ответом на деспотизм матери, запретившей дочери видеть Кешава. Запрет только толкнул ее к нему. То же происходит и потом. Побои мужа, приревновавшего к ее партнеру Раджену, рождают в ней решение уйти из семьи — к Раджену. И еще одна ее любовная связь — с режиссером Сунилом (его играет знакомый нам Насируддин Шах) — тоже спровоцирована насилием над ее душой и телом, тем самым абортом, который заставил ее сделать муж.

Уша хочет немногого и в то же время, как оказывается, слишком многого — бескорыстного чувства, уважения к себе как к человеку, взаимоотношений достойных и честных. Мужчины, с которыми сводит ее судьба, оказываются не способными дать ей это. Актер Раджен не решается взять на себя ответственность за ее судьбу, когда она сама приходит к нему. Режиссер Сунил, вызвавшийся совершить с ней двойное самоубийство, предпочел его все же не совершать: то были слова, жизнь — иное.

И еще одна ее попытка обрести себя в любви снова обнаруживает непроходимый рубеж между ней и человеком, с которым она решилась связать судьбу. Бизнесмен Винай поначалу кажется нам человеком достойным, глубоким, умным. Он не боится совершать поступки и брать на себя ответственность за них. Благодаря ему она может, наконец, уйти из кино, перестать думать о деньгах, жить своей жизнью. Он, правда, женат, но жена давно и безнадежно больна, прикована к кровати. Так что так или иначе, но Ушу он приводит в свой огромный загородный дом как хозяйку.



*«Джет ре джет», режиссер Джаббар Патель*

Однако вскоре же Уше открывается ее истинное положение в этом доме. Когда она хочет поехать на ярмарку, чтобы развлечь мальчика, сына Виная, дворецкий отказывается дать ей машину — хозяин запрещает это. Таковы традиции семьи: женщина не должна выходить за пределы дома. «Хозяйка дома» понимает, что она здесь рабыня.

Стоит ли протестовать против этого? Не лучше ли смириться с судьбой? «Что изменится?— убеждает ее жена Виная.— Ну, изменится постель, кухня, может быть, изменится лицо мужчины. И все равно все останется тем же самым».

Но решение принято. Уша уходит из дома. В безмолвном молчании происходит прощание. Настороженно застыл у лестницы полицейский наряд, предусмотрительно привезенный Кешавом. Бесстрастно-каменно лицо Виная. Уша подходит к нему, низко кланяется до самой земли, благодаря за все хорошее, что видела от него, ставит к его ногам ларец с драгоценностями — его подарок, и так же, не говоря ни слова, уходит, расставаясь навсегда и с богатством и с рабством.

Как жить дальше? Она не знает. Муж зовет ее вернуться назад. Звонит Раджен, предлагая снова сниматься в кино. Городские улицы завешаны афишами с ее лицом, зовущим в волшебно-сказочный мир экрана. А сама Уша, в реальном, не иллюзорном мире опять одна, перед лицом всех своих нерешенных проблем, перед необходимостью выбора дальнейшего пути. Фильм завершается знаком вопроса: что в будущем?

Как очевидно, вопрос этот авторы относят не только к героине фильма, но вообще к судьбе сегодняшней индийской женщины. У нее сегодня иной, чем прежде, общественный статус, иной уровень самосознания. Процесс ее экономического, социального, духовного раскрепощения порождает и породит еще немало конфликтных проблем, болезненных сложностей. Авторы анализируют их на примере только одной, кстати говоря, реальной судьбы, не давая спасительных рецептов и утешительных прогнозов, ставя зрителя перед необходимостью поиска собственного ответа на поставленные жизнью вопросы.

●

В роли Уши снялась Смита Патиль, в недалеком прошлом диктор на маратхи Бомбейского телевидения. В кино ее привел Шьям Бенегал, давший ей одну из ролей в фильме

«Конец ночи». С тех пор она снимается во всех его фильмах. Роль в «Бхумике» принесла ей признание зрителей и критики, назвавшей Смиту Патиль лучшей актрисой Индии 1977 года.

На ташкентских экранах демонстрировался еще один фильм с ее участием, «Джет ре джет»— фильм философский, метафорический, обращающийся к приемам откровенно условным, во многом близким условности брехтовского театра.

Все происходящее на экране сопровождает и комментирует хор, открыто обращающийся прямо к зрителю, порой включающийся в само действие.

«Джет ре джет»— своеобразный опыт мюзикла в индийском кино, причем в отличие от привычных коммерческих лент песня и танец здесь не развлекательная вставка, но выражение внутренней сути происходящего, органическая часть общего целого. Ритм барабана выражает всю сложную гамму чувств, через которые проходит герой на протяжении фильма, —от радужных надежд к их крушению, отчаянию, гордому вызову богам, напряжению борьбы и триумфу, оборачивающемуся самым страшным его поражением.

Еще в детстве отец научил Нагью (так зовут героя) игре на барабане, внушил ему мысль о том, что он должен следом за отцом стать оракулом племени, глашатаем его судеб. Но для этого нужно быть чистым и преданным в своей вере божеству, обитающему на вершине горы. Тогда божество явится Нагье и осенит его своей благодатью...

И Нагья полон этой убежденной и одержимой веры, которую вкладывает в гулкие звуки своего барабана. Внезапно его вера терпит страшный удар: от укуса кобры умирает отец. За что? Справедливы ли боги?

Но это пока лишь первое испытание. Скоро на него обрушивается и другое. Его атакует рой пчел, жало одной из них ранит его в глаз — глаз слепнет. Нагья потрясен. Он бросает вызов богам. Он клянется подняться на вершину горы, где обитает королева пчел, разбить вдребезги ее соты, изгнать пчел из их поднебесного логова. Ничто иное для него больше не существует. Он весь во власти охватившей его идеи мести.

Параллельно этому сюжету развивается история любви героя. Его любит Чинди, молодая женщина, муж которой ушел в город. Чтобы получить право на развод, ей нужно заплатить большой выкуп, но она готова отдать последнее, лишь бы соединиться с любимым человеком. Она понимает душевное потрясение Нагьи, и хотя видит, что идея его безумна, решается помочь в ее осуществлении. Быть может, тогда он сможет опять стать таким, каким она его знала прежде.

Они поднимаются в горы с канатом, сплетенным из лиан. Чинди держит конец каната, помогает Нагье вскарабкаться по нему на отвесную скалу, и он достигает наконец ненавистного логова, в исступлении рубит, рубит, рубит соты. Но мириады пчел, вырвавшихся на волю, обрушиваются на Чинди, пронзают ее своими жалами. Нагья не в состоянии понять, что происходит. До него не доходит, что сейчас умирает его жена вместе с его неродившимся ребенком. Он торжествующе бьет в барабан, крича: «Я по-бе-дил! Я по-бе-дил!».

Приходят люди его племени, уносят недвижное тело Чинди, а он, добившийся своей цели, изгнавший королеву пчел, остается один. Один как перст перед равнодушной бесконечностью гор и неба...

Эта философская притча, наверное, может быть приложена к различным жизненным ситуациям. Но при любом из возможных толкований в главном существо их, как очевидно, будет едино. Одержимость губительна. Жизнь не укладывается в прокрустово ложе отвлеченной цели. Несовместимы любовь и одержимость, а без любви человек мертв...

●

Еще одна линия развития «нового индийского кино» — фильмы камерные, лирические, исследующие тонкие нюансы чувств, человеческих отношений. В этом направлении мастерами индийского кино уже сделано немало: можно вспомнить, для примера, фильмы Басу Бхаттачария, прозрачные, акварельные, рассказывающие о сложности чувств, о труд-

*«Возлюбленная», режиссер Басу Чаттерджи.*

пости нахождения взаимопонимания даже между самыми близкими людьми, или легкие, изящные фильмы Басу Чаттерджи, полные нежности, иронии, доброй улыбки по отношению к своим героям.

Впрочем, на этот раз именно эта ветвь индийского кино обнаружила тенденции, чреватые опасностью. Басу Чаттерджи в фильме «Приятама» («Возлюбленная») оказался уже не тем, каким мы его знали по фильмам, показывавшимся на Московских фестивалях. Рассказ о любви, ссорах, недоразумениях и счастливом примирении двух молодых людей явно напоминал образчики коммерческого кинематографа, не раз трактовавшего подобные же сюжеты. И песни и танцы, заполнившие экран, и пестрые краски «Истменколора» (печально было читать в титрах имя оператора К. К. Махаджана, снявшего немало прекрасных, новаторских фильмов, в их числе и «Калькутту-71», «Хор», «Собеседование» Мринала Сена), и сама легковесность проблем и их разрешения — все говорило об уступках требованиям тех зрителей, которые видят в кино лишь способ развлечься.

Та же дань требованиям коммерческого экрана, увы, ощущалась и в «Книге жизни» Гюльзара, картине лиричной и человечной, полной точных и тонких жизненных наблюдений, любви к своему герою — маленькому беглецу Бабле.

В манере рассказа режиссера о детстве есть нечто родственное фильмам Франсуа Трюффо, с их обостренным восприятием всего лживого и всего истинного, с чем сталкивается ребенок в школе, дома, на улице. В картине немало эпизодов правдивых, по-настоящему волнующих (незабываема предфинальная сцена, где Бабла, забравшийся согреться под одеяло к уснувшей на перроне нищенке, с ужасом обнаруживает, что она мертва, что он проспал ночь рядом с холодным трупом), и все же автору явно недостает последовательности и в самой стилистике, и в глубине анализа человеческих отношений. Лиризм кое-где оборачивается сентиментальностью, выжиманием слезы, детские песенки, сами по себе живые и обаятельные, воспринимаются как вставные номера, утепляющие, расцвечивающие сюжет.

Гюльзара вообще лишь с немалыми оговорками можно отнести к новому направлению индийского кино. Он делал фильмы и откровенно коммерческие, быть может, отличающиеся от основного потока подобной же продукции чуть большей глубиной характеров, чуть большей социальной проблемностью, но в главном следующие тем же стереотипам и апробированным образцам.

К «Книге жизни» это относится в немалой степени. И в то же время его работам нельзя отказать в ярко выраженном авторском начале. Гюльзар выступает в них и как сценарист, как автор песен (он поэт, на его счету немало поэтических сборников), как автор диалогов. В фильмах своих коллег Гюльзар иногда выступает и как актер.

Пример Гюльзара лишний раз говорит о сложности взаимоотношений между двумя ветвями индийского кино. «Новое индийское кино» существует отнюдь не в вакууме или, допустим, в окружении, целиком враждебном. Отнюдь нет. Коммерческое кино охотно присваивает себе многие из открытий, сделанных мастерами «нового кино»: драматургические и режиссерские приемы, социальную проблематику, имена снискавших себе известность актеров. Происходит лишь выхолащивание сути этих открытий. Остается внешняя эффектность метафорического, образного языка, но внутреннего наполнения в нем нет — с экрана велеречиво преподносятся пустоты общих мест. Социальные язвы констатируются, но объясняются происками злодеев — злодеев по своей биологической сути. Порой даже борьба рабочих находит свое отражение на коммерческом экране, но объяснение ей дается мотивами исключительно личными — происками завистников, жаждой мести и т. п.

Талантливые актеры, оказавшись в условиях коммерческого кинематографа, также, естественно, заштамповываются в однообразных амплуа героев или злодеев, играют «вполсилы», хотя и пользуются много большей зрительской популярностью, чем в те времена, когда снимались лишь в некоммерческих, «новых» фильмах. Далеко не всем в этих условиях удается сохранить верность своим художническим принципам, да и не у всех эти принципы успели сложиться. Пока из больших «звезд» до конца последовательна в своем неприятии коммерческого экрана Смита Патиль, снимающаяся лишь в фильмах подлинно художественных, социально значительных. По-своему последователен и такой крупный мастер, как Утпал Датт, известный нам по фильму «Хор»: он не отказывается даже от самой жуткой мелодраматической дребедени, чтобы иметь деньги для работы в театре, где может по-настоящему проявить себя как режиссер и актер, как художник подлинно революционного, новаторского искусства.

Однако сегодня соотношение сил между коммерческим и некоммерческим экраном заметно изменилось. Появились фильмы вполне некоммерческие по своей сути, оказавшиеся рентабельными в прокате. Оказалось, что «новое кино» может создаваться не только на дотации и субсидии государственных или общественных организаций, но быть выгодным и для частных продюсеров. Оказалось также, что зарубежный прокат индийских фильмов в странах Европы и Америки возможен главным образом благодаря фильмам «нового кино». Так что сместилось само отношение к престижности участия в том или ином фильме. Сегодня уже мастера, утвердившие свою славу в коммерческом кинематографе, ищут возможности выступить в картинах иного рода, у режиссеров-художников, где они могли бы по-настоящему проявить свое актерское дарование. К примеру, Шаши Капур, участвовавший в бесчисленном количестве сентиментально-героических лент, сыгравший десятки однообразно похожих романтических красавцев, сегодня играет в новом фильме Шьяма Бенегала «Джунун», возвращающем зрителей ко временам восстания против английского владычества в середине прошлого века. Более того, он является и продюсером этого фильма. Все это, как очевидно, не случайно. Сегодня для поддержания своей актерской славы Шаши Капуру нужна роль в фильме Бенегала.

«Новое индийское кино» постоянно обогащается за счет прихода в него молодых ху-

дожников (многие из них — выпускники киноинститута в Пуне), расширения круга своих тем, актуальных проблем, за счет обращения к национальной литературе — современной и классической. Его голос становится все уверенней и громче, ему есть что сказать и сказать по существу.

Конечно, препятствий на пути «нового кино» в Индии достаточно, и не только экономических. Суровы и цензурные рамки, не позволяющие художникам говорить в полный голос — так, как того требует острота проблем, к которым они обращаются. Изрезанным цензурными ножницами оказался демонстрировавшийся в нашем прокате фильм Шьяма Бенегала «Конец ночи». Жестокость сцен насилия, снятых режиссером со всей страстью и яростью своего таланта, шокировала цензоров, привыкших к гораздо более приятным светлым и розовым краскам коммерческого экрана.

«Этот фильм, — говорил Бенегал, — я не могу считать завершенным. Но выхода у меня не было. Если бы я все высказал до конца, как мне хотелось бы, он никогда не вышел бы на экраны. Его бы положили на полку».

Растет «новое кино» и количественно. Если раньше подобных фильмов появлялось около пяти в год, то теперь — двадцать — двадцать пять. Чем больше фильмов, тем шире и круг зрителей, в котором залог дальнейшего развития «нового кино». Шьям Бенегал признавался в ташкентском интервью, что только благодаря этой новой аудитории он имеет возможность работать в кино. «Десять лет назад я не мог бы так откровенно высказываться в своих фильмах, как это делаю сейчас. Зрители меня бы просто не поняли...»

Любовь индийских зрителей к кино, причем именно к своему национальному кино, всегда была огромна. Она дала возможность вырасти ему в огромную отрасль промышленности. Новая аудитория, пришедшая в индийские кинозалы, помогает ему расти и как искусству.

Кинематографисты не могут не ощущать дыхания этой аудитории, серьезности ее отношения к кино. Отсюда и серьезность их отношения к своему искусству. Кино в Индии уже выросло из пеленок общедоступного развлечения. Сегодня оно и нечто много большее, чем артистическая форма самовыражения. Оно — инструмент познания действительности, ее проблем и конфликтов. Оно — социальная сила, формирующая общественное мнение, помогающая развитию страны, ее движению вперед. Оно — важнейшая часть каждой из многочисленных национальных культур, слагающих общеиндийскую культуру.

*«Конец ночи», режиссер Шьям Бенегал*

Кстати, и те фильмы, что были показаны в Ташкенте, представляли разные штаты, разные языки народов Индии. «Джет ре джет» снят на маратхи, и именно с творчеством

Джаббара Пателя связывают сегодня возрождение маратхского кино. «Го-дхули» сделан в Карнатаке на языке каннара. Бенгальское кино давно уже завоевало себе прочную высокую репутацию благодаря фильмам Сатьяджита Рэя, Мринала Сена. Интересные фильмы создаются на юге страны в Керале. Новые тенденции проникают и в тамильское кино, где традиции коммерческого зрелища особенно прочны.

Коммерческий кинематограф стремился к унификации языка, к стандартизации культуры. «Новое кино» возрождает самобытность народа, его язык, его национальное самосознание.

Ввиду всех этих многочисленных причин к кино в Индии относятся серьезно. Наверное, именно это ощущение значительности, полезности, нужности дела, которым занимаются кинематографисты (чего, кстати, недостает сегодня многим европейским кинематографиям), дает им импульс к творчеству. Отсюда и тот подъем индийского кино, о котором можно говорить со всей несомненностью.

*Олег Александров*

# В борьбе во имя будущего

*Кинематограф Африки на V МКФ в Ташкенте*

Африканское кино, представленное на последнем Ташкентском фестивале более чем тридцатью «флагами», — необычайно сложное и интересное явление в современной художественной культуре. И, надо отметить, явление крайне неоднородное. Неоднородность его обусловлена многими причинами. Африка, второй по величине после Азии материк, отличается пестротой политической карты. За последние четверть века здесь произошли огромные изменения. Рухнули колониальные империи. Появились десятки новых национальных государств. Ныне в практическую плоскость поставлен вопрос о ликвидации последних очагов колониализма и расизма на африканском континенте. Ряд независимых африканских стран стал на путь прогрессивного социального развития. Роль и значение стран Африки на мировой арене возрастают, все более весомым становится их вклад в борьбу за разрядку, за упрочение мира, за утверждение принципов равноправия в политических и экономических отношениях между государствами.

Одновременно в Африке происходит противоборство сил прогресса и реакции, отражающее две противоположные тенденции общественного развития — к социализму или к капитализму. На каждую из этих тенденций наложили свой отпечаток особые условия континента. Страны, выбравшие после крушения колониальной системы социалистическую ориентацию, зачастую граничат здесь с государствами, в которых гнет колонизаторов сменился капиталистической эксплуатацией трудящихся со стороны нарождающейся национальной буржуазии, новой политической и экономической зависимостью от бывших метрополий и международного империализма. Молодые независимые государства Африки располагаются по соседству с территориями, все еще находящимися под властью расистских режимов. Добавим к этому, что отдельные регионы континента освоены и развиты неравномерно, что еще в эпоху колониализма, в силу определенных исторических и географических условий, некоторые народы Африки обрели предпосылки более успешного самостоятельного развития — по сравнению с другими, получившими в наследство от колониализма абсолютно отсталую феодальную систему хозяйства, поголовную неграмотность и т. п. Надо учесть и тот факт, что процесс деколонизации в Африке, начавшийся в конце 50-х годов, протекал неравномерно и до настоящего времени еще полностью не завершен.

Вот почему африканское кино, важная составная часть мирового кинематографа, включает кинематографии, очень разные и по уровню технико-экономической оснащенности, и по своим художественным достижениям, и по

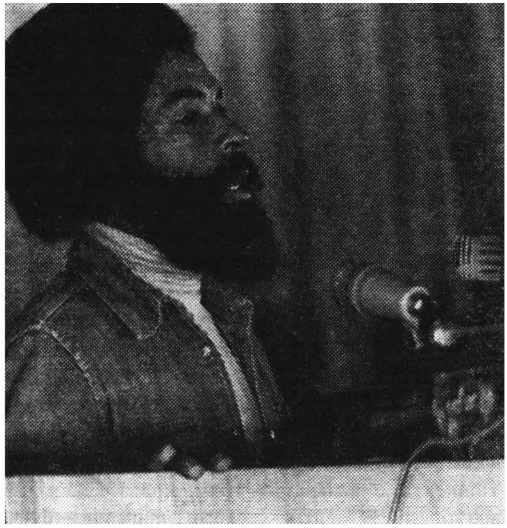
идеологическим тенденциям, определяющим выбор тем и их трактовку в фильмах молодого национального киноискусства той или иной страны.

Забегая вперед, отметим, что названные выше обстоятельства наряду с некоторыми другими факторами косвенно отразились и в картинах фестивальной программы «Ташкента-78». На экране кинофорума трех континентов перед нами предстала многоликая Африка. Африка, ведущая решительную борьбу во имя своего будущего против империализма и неоколонилизма в различных его формах. Африка, трудно, порой мучительно выбирающая пути самостоятельного исторического развития, пути подлинного прогресса и социальной справедливости. Африка, преодолевающая тяжелое колониальное наследие. Африка, народам которой приходится сегодня браться за оружие, чтобы защитить свою свободу и независимость.

В силу вполне очевидных причин отражение народной жизни, современных общественно-политических реалий молодых африканских стран и фактов истории народов Африки далеко не всегда дается средствами игрового кино. Ряд сравнительно недавно зародившихся кинематографий, например, Анголы, Эфиопии, Гвинеи-Бисау, располагает пока что лишь документальной камерой: ни средств, ни необходимого опыта для производства полнометражных художественных лент у них нет. Однако это не снижает объективной ценности и значимости активных и зачастую успешных попыток начинающих кинематографистов рассказать о судьбах своих стран и народов языком кинодокумента, репортажа, в фильмах короткого метража, созданных без участия профессиональных исполнителей. В их несложных по форме и далеких от технического совершенства работах отражаются черты важнейших политических и общественных процессов, которые происходят в странах, ориентирующихся на социалистическое развитие, в них просматривается ядро будущего демократического кинематографа, призванного участвовать в перестройке жизни общества на основе идей социализма. Из истории мирового кино известно, что многие зрелые кинематографии наших дней начинали свой путь так же — с хроники, постепенно осваивая новые рубежи.

Как уже отмечалось только что, картина современного африканского кино выглядит разнообразной; разнообразной была и программа, показанная кинематографистами Африки на V МКФ в Ташкенте: от научно-популярных и видовых лент до полнометражных художественных картин, созданных в странах, которые уже успели миновать этап первичного становления национального киноискусства и не раз представляли на большие международные киносмотры произведения глубокие по мысли, значительные по своим художественным качествам. В пределах одной статьи дать подробный обзор всех фильмов африканского производства, показанных на экранах фестивального Ташкента в нынешнем году, практически невозможно. В центре нашего внимания будут ленты, свидетельствующие о заметных достижениях молодых кинематографий Африки, а также картины более скромные, но дающие представление о ведущих тенденциях развития африканского кино сегодня. И разговор этот мы начнем не с художественной части программы последнего Ташкентского фестиваля, а с короткометражного фильма анголького режиссера Франсиско Энрикеса «Мятеж» — именно потому, что он позволяет судить о некоторых особенностях, характерных для прогрессивного кинематографа африканского континента.

Горячее дыхание антиимпериалистической борьбы народов Африки, их твердая решимость добиться подлинного национального освобождения и независимости ощущаются на Ташкентских фестивалях с особой остротой. Картина «Мятеж» дает новые штрихи к «политическому портрету» сегодняшней Африки, в отдельных частях которой происходят события, подтверждающие нежелание сил империализма, расизма и реакции мириться с позитивными переменами на континенте. Короткая документальная лента Франсиско Энрикеса — это рассказ о неудавшейся попытке реакционного государственного переворота в Анголе, предпринятой не без вмешательства международных империалистических кругов. Рассказ ве-



*Режиссер Армандо Гинапу (Ангола) выступает на митинге, посвященном Дню освобождения Африки*

дется обстоятельно, неторопливо, история мятежа предстает на экране день за днем. Важное место занимает в картине дикторский текст. Ведь для многих ангольских зрителей, наверное, — это чуть ли не первая подробная информация о важных политических событиях, происшедших в стране сравнительно недавно: уровень грамотности в Анголе пока еще остается низким. Вместе с тем практически ни один текстовый тезис не подается отвлеченно — все они подкреплены умело смонтированными кадрами. Несколькими вставками проходит интервью президента страны Агостиньо Нето, который излагает предысторию мятежа, политические мотивы и цели его инициаторов, объясняет расстановку действующих сил...

Композиционное построение картины по принципу прямой последовательности событий не стоит, на мой взгляд, относить за счет неопытности автора. Скорее — это элемент собственно африканского стиля в искусстве, обращение к традиции устного художественного творчества, один из приемов которого — последовательное воссоздание эпизодов, описываемых рассказчиком. При этом рассказчик, в данном случае — диктор, играет одну из главных ролей: он живой нерв сложного организма коллективного восприятия сюжета, посредник между его персонажами и слушателями-зрителями. Но когда на экране появляется глава государства, становится необыкновенно существенной и личность рассказчика, непосредственно включаемая в ткань повествования: его слова — не просто комментарий к событиям или их разъяснение, он — человек, кровно заинтересованный в их исходе, активный участник и организатор борьбы с мятежниками, а потому все, что он говорит, становится особенно весомым и убедительным. И в этой связи совершенно естественным выглядит один из заключительных эпизодов фильма, когда Агостиньо Нето подробно излагает задачи народа по окончательной ликвидации последствий провалившегося путча. «Мятеж» — картина не только исключительно актуальная, но и насущно необходимая сегодняшней Анголе, картина, способствующая повышению уровня политической сознательности широкой аудитории страны, и успех ее стал возможным еще и потому, что авторы точно выбрали форму подачи материала, ориентируясь на определенные традиции зрительского восприятия, сложившиеся под влиянием национальной культурной традиции.

С первых дней независимости правительство Анголы делает все возможное для создания кинематографа, который мог бы стать сильным идейным оружием в борьбе за переустройство жизни на новых общественных началах. На прошлом Ташкентском фестивале Ангола была представлена документальным фильмом «Праздник жизни», родившимся в тот же день, что и свобода ангольского народа: лента запечатлела исторический момент провозглашения независимости страны. В этом году мы познакомились в Ташкенте с новой работой ангольских кинематографистов, свидетельствующей о верном понимании ими своих революционных задач. В интервью, данном корреспонденту «Правды», заведующий сектором кино департамента революционной ориентации МПЛА — Партии труда Армандо Гинапу сказал следующее: «Наш кинематограф молод. Однако зада-

чи, которые ставит перед нами партия, не допускают ссылок на неопытность. Нужно показать народу его собственное лицо, пути, которыми он идет в упорной борьбе за новую жизнь. Это должна быть суровая и правдивая картина единого порыва нации, сплотившейся вокруг своего боевого авангарда МПЛА — Партии труда». Фильм «Мятеж» вносит свою лепту в достижение этих важных целей.

Стремительные перемены, совершающиеся в отдельных африканских странах, нередко находят свое прямое отражение на экране и — в судьбах самих кинематографистов. В 1974 году талантливый режиссер из Эфиопии Мишель Папатакис снял игровой фильм «Гума», демонстрировавшийся на IX МКФ в Москве. Герой картины, молодой человек, вступал в неравную борьбу с устаревшими государственными институтами отсталой аграрной страны. Несмотря на волю, энтузиазм и благородные побуждения, он в конце концов ощущал свое бессилие, невозможность добиться сколько-нибудь ощутимых изменений к лучшему в собственной жизни и жизни его близких. Фильм правдиво отражал реальную ситуацию в Эфиопии накануне революции. Молодой режиссер, насколько это было тогда возможно, следовал жизненной правде.

После победы революции перед Папатакисом и его коллегами по искусству открылись новые широкие перспективы — и он, не колеблясь, поставил свою камеру на службу народу. Новая революционная действительность выдвинула перед прогрессивными кинематографистами Эфиопии принципиально новые задачи. В первую очередь они стали пропагандировать с экрана те меры, которые предпринимались правительством в интересах трудящихся; возникла потребность учить людей распознавать классового врага, формировать общественное самосознание широких народных масс. В этих условиях Мишель Папатакис снял показанный на V МКФ в Ташкенте документальный фильм «Бремя прошлого и путь в будущее», воссоздающий многовековую историю угнетения эфиопского народа. Автор ленты создал гневное повествование, показывая, сколь тяжкой была жизнь крестьян Эфиопии, находившихся в полной зависимости от местных феодалов; одновременно он разоблачает захватническую политику капиталистических государств Европы, жертвой которой была его страна. В фильме прослеживается и нынешний исторический этап в жизни Эфиопии, отражена борьба народа за революционные демократические преобразования. Перемежая эпизоды прошлого с кадрами, снятыми сегодня, Папатакис добивается большой эмоциональной выразительности и глубины осмысления хроникального материала. Картина проникнута ощущением веры в будущее, которое создает ныне свободный народ Социалистической Эфиопии.

Зрители Ташкентского фестиваля по достоинству оценили идейную убежденность и гражданский темперамент автора картины «Бремя прошлого и путь в будущее». Иначе и быть не могло на этом кинофоруме прогрессивных художников кино трех континентов, девиз которого зовет к борьбе за социальный прогресс и национальное освобождение. Ташкентские

*«Гума» (Эфиопия), режиссер Мишель Папатакис*

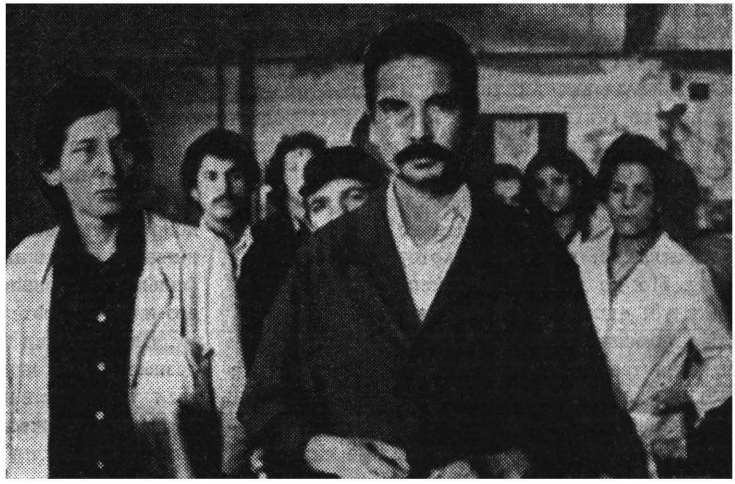
встречи — это встречи единомышленников, встречи мастеров культуры, значение которых выходит далеко за пределы возможностей обычного международного киносмотра. Фестивальный Ташкент уникален в смысле своих результатов: он не только способствует консолидации сил передовых кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки, но и, несомненно, влияет на настроение широких зрительских аудиторий. Ведь существенно важно, *какие* фильмы будут отобраны представителями зарубежных государственных организаций для национального кинопроката и телевидения. Так, делегация кинопрокатчиков из Эфиопии приобрела для показа в стране советско-югославский фильм «Любовь и ярость», пафос которого — в утверждении необходимости борьбы за национальное освобождение, за высокие гуманистические идеалы; гости из Эфиопии увезли с собой и замечательную документальную ленту Малика Каюмова «Паранджа», с огромным успехом прошедшую на фестивале.

Успех этот не назовешь случайным. Дело здесь не только в бесспорных художественных достоинствах фильма Каюмова, но и в самом материале, в том, что по настроению «Паранджа» оказалась полностью созвучной чувствам, которые испытывают, по совершенно понятным причинам, миллионы и миллионы зрителей, заполняющих залы кинотеатров в молодых развивающихся странах. Ведь борьба за человеческое достоинство, за право самому быть хозяином своей личной судьбы — это немаловажный участок всего широкого фронта борьбы за общественный прогресс. Острота этой проблемы для освободившихся народов Африки несомненна, и африканское кино закономерно обращается к ней, нередко выбирая героиней произведения женщину, поскольку именно на примере женской судьбы можно с особой наглядностью показать, насколько важным, жизненно необходимым является достижение подлинной социальной справедливости в обществе.

На предшествующих Ташкентских фестивалях мы не раз видели фильмы из Африки, в которых вопрос о равноправии женщины с мужчиной находился в центре идейной концепции ленты или был связан с одной из главных сюжетных линий. Достаточно вспомнить хотя бы такие картины, как «Ваззу-многоженец» нигерийца Умару Ганды, «Эмитай» и «Ксала» сенегальца Сембена Усмана, «Девушку», «Женщину» и «Нжангаан» другого режиссера из Сенегала — Мохамы Траоре, «Сержанта Бакари-Вулен» гвинейца Мохамеда Ламина Акена, чтобы еще раз убедиться в исключительной актуальности темы женского равноправия для африканского кинематографа, правдиво отражающего современную африканскую действительность.

Зрители «Ташкента-78» имели возможность посмотреть два фильма из Африки, героини которых — девушка Нгондо из картины «Обали» (Габон) и Лейла из алжирской ленты «Лейла и другие» — восстают против вековых предрассудков и унизительных обычаев, лишающих их возможности чувствовать себя полноправными и независимыми.

Постановщик фильма «Лейла и другие» Сид Али Мазиф приобрел известность еще в первой половине 70-х годов, когда в Алжире, благодаря поддержке государства и под влиянием новой общественно-политической ситуации, создавшейся после президентского декрета, официально провозгласившего аграрную реформу в 1971 году, сформировалось новое направление в кинематографии, получившее название «синема джидид», то есть «молодое кино». В разное время, и особенно во французской критике, «синема джидид» оценивалось по-разному. Не обошлось дело и без левацких искажений сущности этого движения, одной из главных черт которого была во многом успешная попытка нового поколения алжирских режиссеров создавать произведения на национальном материале, правдиво отображающие историю и современную жизнь страны, не имеющие ничего общего с примитивным «ориенталистским» кино и голливудскими стандартами, снимать фильмы, рассчитанные на открытый диалог с самой широкой аудиторией. Последнее Сиду Али Мазифу удавалось не всегда: две его предыдущие картины («Черный пот» и «Кочевники»), в которых режиссер последовательно старался отобразить борьбу рабочих и беднейших крестьян за свои насущные права, не имели большого



*«Лейла и другие» (Алжир), режиссер Сид Али Мазиф*

зрительского успеха. Правдивость и искренность авторской интонации соседствовали в этих работах с нарочитой дидактичностью, что явно снижало степень их эмоционального воздействия на аудиторию.

На этот раз Мазиф, надо полагать, поставил перед собой задачу установить самый тесный контакт со зрителем, не проигрывая по части социальной остроты затронутой проблемы. Свои намерения режиссер осуществил вполне успешно.

В значительной степени этому способствовал уже выбор темы, поскольку вопрос о положении женщины в современном алжирском обществе относится к числу самых наболевших, и трудно предполагать, что его удастся решить в короткий срок. Дело в том, что алжирская революция, провозгласившая равноправие женщин и мужчин, не могла, естественно, в один миг покончить с властью древних обычаев, утвердившихся в мусульманской стране, длительное время находившейся в колониальной зависимости. В дореволюционном Алжире женщина страдала под двойным, даже — тройным гнетом: к угнетенному положению в семье прибавлялся гнет догматов корана, помноженный на общее бесправное положение, в котором держали алжирский народ колонизаторы. Революция покончила с колониальной зависимостью и немало сделала для изменения жизни народных масс, для развития экономики и культуры страны; изменилось и существование алжирских женщин. Многие из них получили образование, которого были лишены их матери, с точки зрения государства они — полноправные члены общества. Однако государство не может вмешиваться в семейную жизнь, которая и в сегодняшнем Алжире во многом строится в соответствии с обычаями и психологическими стереотипами прежних времен; изменить их нелегко. Сид Али Мазиф точно отражает многие из этих реалий в своем новом фильме, избрав для постановки жанр семейной мелодрамы, не пренебрегая, кстати сказать, и комедийными приемами. Думается, что популярность жанра сыграла свою роль в том, что фильм с интересом смотрели даже те зрители, а их среди алжирской публики, разумеется, немало, которые отнюдь не разделяют взглядов автора. Режиссер, таким образом, преодолел психологический барьер, который в ином случае мог бы стать труднейшим препятствием на пути к людям, более других нуждающимся в разумных, но ненавязчивых уроках искусства.

Действие фильма начинается на кладбище, где молоденькой Мерием, ученице лицея, устраивают «смотрины»: мать девушки, овдовевшая несколько лет назад, считает, что дочь

необходимо пристроить как можно скорее, поскольку материальное положение их семьи непрочно. Кладбищенская обстановка вступительного эпизода имеет оттенок символа — обычай заглазного сватовства мертв, а попытка родственников и свахи по своему разумению распорядиться будущей жизнью Мерием безнадежны. Однако исход затеи нам пока не ясен. Мерием, естественно, и думать не хочет о браке с незнакомым человеком, которого ей навязывают. Но до поры до времени ее главное и, пожалуй, единственное «оружие» — слезы...

На помощь «невесте» приходит соседка, работница телевизионного завода Лейла. Лейле и самой живется не сладко, хотя она замужем и ее заработок — существенная статья семейного бюджета. И тем не менее ее самостоятельность весьма относительна. Как и Мерием, Лейлу постоянно «опекают», контролируя каждую минуту свободного времени, за вычетом того, которое она проводит на фабрике и в дороге. Неурядицы и огорчения, выпадающие на долю Лейлы и Мерием, в общем-то схожи, у них один и тот же источник — подспудно существующее кругом мнение, будто женщине нельзя строить свою жизнь так, как она того хочет, а круг ее прав и интересов надо всячески ограничивать. Назревает конфликт, разрешение которого происходит уже вне сферы семьи.

На производстве, где трудится Лейла, ее и ее подруг донимает постоянными придирками мастер-администратор, грубый деспотичный мужчина, полагающий, что работницы — люди «второго сорта». Их можно обижать и эксплуатировать безнаказанно. За незначительную оплошность он жестоко оскорбляет одну из своих подчиненных, и вот тогда-то Лейла дает выход накопившемуся и дома и на заводе возмущению. По ее инициативе женщины-работницы прекращают работу и заставляют мужчин, большинство которых хотели поначалу остаться в стороне, сделать то же самое. В итоге рабочие, и мужчины и женщины — вместе, одерживают победу: администрация отступает, увольняя мастера, отказавшегося извиниться перед работницей, которую он оскорбил.

Комментируя фильм «Лейла и другие», алжирская пресса обращала внимание на его неожиданный успех у публики, относящейся к проблеме женского равноправия с явным предубеждением. Справедливо отмечалось, что цели, поставленные автором, находятся в счастливом соответствии с привлеченными им средствами кинематографической выразительности. Действительно, постановку отличают демократизм и простота (без нарочитой простоватости), высокопрофессиональная игра актеров, создавших живые и запоминающиеся народные характеры; фильм эмоционален, окрашен мягким юмором, его идеи подаются в доходчивой и четкой форме. Видимо, Сид Али Мазиф сумел извлечь полезные уроки из своих прежних неудач и не стал увлекаться выспренной агитацией; вместо этого он художественно правдиво и с большим тактом изобразил некоторые специфические моменты борьбы алжирских женщин за свои законные права на фоне общих классовых противоречий, от которых еще не свободно современное общество Алжира.

Одним из главных событий V Ташкентского фестиваля стал, вне всяких сомнений, показ фильма сенегальского режиссера Сембена Усмана «Седдо», год назад демонстрировавшегося на международном киносмотре в Москве. На страницах журнала об этой картине уже писалось в обзоре, посвященном последнему по времени Московскому фестивалю [1], однако, как мне представляется, работа Сембена Усмана заслуживает того, чтобы вернуться к ней вновь.

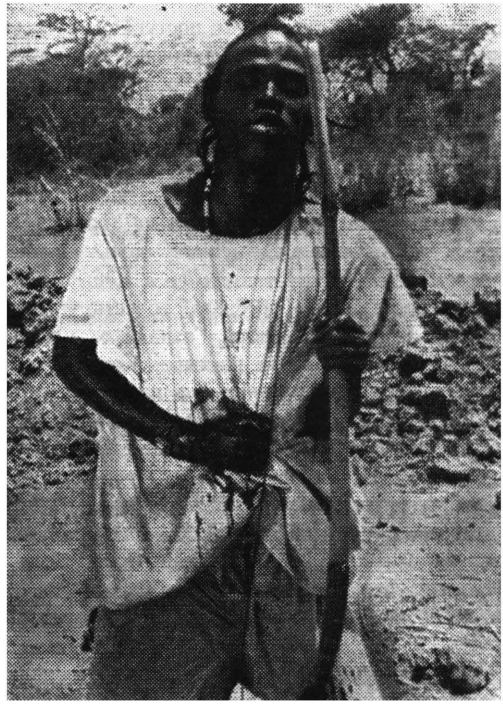
В прошлом году Сембен Усман, отвечая на вопросы корреспондентов польского журнала «Фильм», заметил, в частности, что, по его мнению, многие европейские критики все еще рассматривают проблемы и явления африканского искусства, «словно бы через какие-то клише, быть может, политические, быть может, этнографические». Сделаем скидку на известную манеру Сембена Усмана высказываться резко и нелицеприятно, но согласимся, что в его саркастической реплике есть доля правды. Не только последний фильм режиссера, но и его предыдущие ленты («Чернокожая из...», «Почтовый перевод», «Эмитай» и другие) нередко вызывали критические суждения, в которых не-

[1] См.: Георгий Капралов. Фильмы, снятые сердцем. — «ИК», 1978, № 2 ,стр. 131—132.

предвзятость и точность оценок подменялась попытками объяснить эти интересные, самобытные произведения молодого африканского киноискусства с помощью расхожих и приблизительных формул с почти непременным указанием европейских источников и аналогов их стилистики. Последнее, правда, не лишено некоторого резона: Сембен Усман писатель и кинематографист, является не только одним из самых ярких представителей культуры Черной Африки, но и, пожалуй, наиболее эрудированным африканским кинорежиссером. Понятно, что творчество Шекспира или Брехта (имена, которые фигурируют чаще всего в материалах, посвященных «Седдо») ему хорошо знакомо, и европейские культурные традиции (не только кинематографические) оказали некоторое влияние на его искусство. Нельзя, однако, проходить и мимо другого, куда более существенного обстоятельства: фильмы Сембена Усмана всегда и в первую очередь национальные фильмы, их истоки в истории сенегальского народа, в тех культурных ценностях, которые были накоплены этим народом за целые столетия и ныне питают искусство режиссера, пытающегося одним из первых в Африке говорить с экрана не только от имени своей родины, но и от лица континента. Если бы он был просто талантливым кинематографистом, сумевшим воспользоваться достижениями мирового киноискусства, творчески преломив их при обращении к африканской действительности, это было бы достойно добрых слов, но никогда не позволило бы ему стать признанным лидером кино Черной Африки, первооткрывателем, смело и решительно прокладывающим его новые маршруты.

Новатором, первооткрывателем выступает Сембен Усман и в фильме «Седдо».

События ленты разворачиваются почти три столетия назад... Где-то в африканской саванне лежит не то городок, не то большое селение, в котором находится резиденция короля, управляющего жизнью некоего племени. (Заметим, что речь не обязательно идет о тех местах, где обитали предки автора, не только прошлое Сенегала имеется в виду...) Два представителя церкви — мусульманской (Мулла) и католической — соперничают между собой, пытаясь насадить здесь свою религию и тем самым добиться неограниченного влияния на дела небольшого королевства. Католик хочет крестить «заблудших язычников» и одновременно занимается... работорговлей, обменивая оружие на африканцев, которые превращаются в невольников. Духовное порабощение и торговля смертью — две классические ипостаси колониализма... Мулла, действуя хитрее и изощреннее своего «оппонента», сумел завербовать себе большее количество сторонников. В первых кадрах картины — гнетущая тишина, напряженность, предчувствие каких-то неожиданных драматических событий.



*«Седдо» (Сенегал), режиссер Сембен Усман*

...Вдали от поселения молодой воин везет куда-то принцессу Диор, дочь короля. Принцесса — и дочь монарха и в то же время некий священный символ в глазах народа. Воин по-

хитил Диор, заявив своим поступком протест против насильственного обращения племени в мусульманскую веру. Протест обращен к королю, его окружению и соплеменникам. Вскоре вестники донесут об этом правителю и народу, об этом узнают все.

Начинаются поиски смельчака, который бы освободил принцессу. Мулла тоже заинтересован в том, чтобы похищенная дочь короля нашлась: он сам хочет взять ее в жены и сделаться наследником престола, то есть узурпировать светскую власть, начав с претензий на роль духовного пастыря. Король, полностью находящийся под его влиянием, уже отказался отдать руку дочери законному своему преемнику; правда, теперь, когда Диор исчезла, его место может занять храбрец, который в открытом поединке отобьет принцессу у похитителя... Так в недрах одной драмы, драмы насильственного обращения народа в чуждую ему веру, развивается другая — драма соперничества женихов, претендентов на верховную власть.

Произведение Сембена Усмана многослойно: на внешнем уровне здесь разыгрывается история мужского соперничества, но на следующем, более глубоком, — это эпическое повествование о том, как маленький народ в неравной борьбе пытается отстоять свое право на национальную самобытность, защитить себя от чуждого влияния, отвергая, по сути дела, каждую из навязываемых ему религий. (Воин, похитивший принцессу, действовал не один: у него были помощники, соплеменники, которые раньше других поняли опасность, угрожающую их народу.) Финал повествования содержит обобщающий смысл: зрителю наглядно раскрывается трагизм судьбы племени, одного из многих в Африке, которое не смогло противостоять враждебным силам, несущим народу духовное и физическое порабощение... Смелый юноша, укравший принцессу, предательски убит приспешниками Муллы. Предательски, а не в открытом поединке: поработители всегда вероломны. Убит и король, а его убийца Мулла, провозгласивший себя имамом, правителем государства, силой обращает жителей поселения в мусульманскую веру и собирается взять Диор себе в наложницы. И хотя принцессе, при поддержке женщин родного племени, удается обезоружить охрану имама и убить подлого, вероломного человека, посягнувшего на ее честь и на священное право ее народа жить по обычаям предков, результаты черных деяний Муллы необратимы. Рабство успело пустить свои корни в душах людей, у которых отняты даже их имена, данные при рождении, свобода народа растоптана...

С какой же целью Сембен Усман, гражданин суверенного африканского государства, снял сегодня, триста лет спустя после описываемых в картине событий, свою драму-притчу, опираясь в работе и на известные факты истории, и на традиционные приемы африканского народного искусства, и на культурные коды, символы и аллегории, которые, надо думать, легко читаются его соотечественниками? Ведь не для того же, наверное, чтобы предложить зрителю, как полагали некоторые наивные интервьюеры, красочную этнографическую мелодраму с легендарно-приключенческой фабулой. Разумеется, нет. «Седдо» — это талантливая, выполненная в поэтическом стиле свободная «реконструкция» одного из эпизодов, точнее — периодов, пока еще не написанной истории Африки, столетия находившейся под игом колонизаторов, убивавших прежде всего душу народа, чтобы превратить его в раба. Это страстное антиклерикальное произведение, разоблачающее миф о пресловутой миссии служителей церкви в Африке, которые на самом деле прокладывали путь завоевателям, лицемерно провозглашая себя спасителями и просветителями «несчастных язычников». Это, наконец, еще и тонкое исследование истории культуры Сенегала, предпринятое влюбленным в свою родную страну художником.

●

Обзор африканских фильмов из программы «Ташкента-78», с которым познакомился читатель, не претендует на полноту, о чем уже было сказано выше. Тем не менее, необходимо назвать, хотя бы в перечислительном перечне, ряд других лент, созданных в последние годы молодыми кинематографиями континента и показанных на фестивальных экранах узбекской столи-

цы, вновь ставшей в этом году на целых две недели столицей кинопоискусства Азии, Африки и Латинской Америки. О жизни марокканских крестьян рассказал фильм «Дни» (Марокко), интересно задуманная игровая лента, сделанная с сочувствием к нелегкому труду сельских тружеников. Традиционную для передового африканского кино проблематику разрабатывает режиссер Жак Шампре в картине «Бако с другого берега» (Франция — Сенегал); герой ленты, как некогда центральный персонаж памятного по фестивальным впечатлениям «Ташкента-74» фильма сенегальца Тидиана Ава «Бронзовый браслет», покидает родную деревню в Африке и с огромными трудностями добирается до Парижа, о котором грезит, как о рае земном. Но ему не дано будет вкусить «прелестей» этого «рая»: больной и никому не нужный в чужом огромном городе, он умрет вечером самого первого дня, проведенного в Париже.. Из короткометражных и научно-популярных лент, показанных в Ташкенте кинематографистами африканских стран, обратили на себя внимание такие, как «Цена воды» (Алжир), «Колодец» (Верхняя Вольта), «И пришла свобода» (Маврикий), «Амилкар Кабрал» (Гвинея-Бисау), «Африка, барабаны революции», «На реке Нигер» (Мали) и «Круг на камне» (Судан).

Вместе с неназванными сейчас, эти фильмы расширяют наши представления о сложных, бурно протекающих процессах, характеризующих сегодняшнюю африканскую действительность, в них ощутима накаленная атмосфера континента, переживающего ныне как бы свое второе рождение. И пусть далеко не каждый фильм, создаваемый сегодня деятелями кино молодых независимых африканских государств, становится событием в киномире или в общественной жизни своей страны, они тем не менее не могут не волновать нас, советских зрителей, искренних друзей освободившихся народов Африки, внимательно следящих за тем, как постепенно набирает силу, активность и гражданскую смелость прогрессивный кинематограф континента, как мужает искусство экрана, участвующее в решительной борьбе во имя будущего.

*Татьяна Бачелис*

# Красное и черное

**«СИЯТЕЛЬНЫЕ ТРУПЫ»** («Cadaveri Eccellenti») Сценарий Франческо Рози, Тонино Гуэрра, Лино Януци. Режиссер Франческо Рози. Оператор Паскуалино Де Сантис. Художник Андреа Кризанти. Композитор Пьерро Пиччони. Совместное производство ПЕА (Италия) и «Артист Ассосье» (Франция).

Когда встревоженные голоса дикторов радио или телевидения и кричащие заголовки римских газет доносят из Италии известия о таком, например, событии, как похищение и убийство Альдо Моро, кажется, что западный кинематограф, хоть он и эксплуатирует, не ведая подчас никакой меры, мотивы жестокости, насилия, хоть он нередко и повергает нас в ужас зрелищами пыток, избиений, убийств, кровью, обильно заливающей экран,— что кинематограф этот все-таки сильно отстает от куда более мрачной действительности. Вымыслы меркнут перед реальностью, фантазия бледнеет, выглядит робкой и застенчивой в соседстве с оголтелой конкретностью фактов.

Странное и, надо сознаться, непривычное чувство нищеты фантазии особенно сильно бросается в глаза, когда оно обнаруживается в сфере криминальной, там, где художники издавна, еще со времен Эдгара По, умели преподносить публике сюжеты, которые и не снились ни настоящим преступникам, ни настоящим сыщикам. Многоопытные сочинители детективов, криминальных романов и так называемых «триллеров» обычно сознавали свое превосходство над скудоумным однообразием уголовной хроники. (Если в романе какого-нибудь Чейза гангстер-виртуоз, налегке улетая из Флориды на Бермудские острова, покупал в книжном киоске аэропорта новый бестселлер того же Чейза, то писательская саморекламa содержала в себе и определенный намек: «наука убивать» — тут, в моих романах, читайте меня!)

Ныне привычная система взаимоотношений между вымыслом и достоверностью вывернu-

лась наизнанку. Организаторы самых крупных преступлений, ввергающих в паралич страха целые государства, вовсе не нуждаются в уроках Чейза или Флемминга. Сенсационные события, как правило, режиссируются умелой, уверенной рукой, их замыслы невероятно смелы, а почерк иных «сценаристов» и «постановщиков» реальных, отнюдь не экранных преступлений, право же, способен вызвать зависть испытанных профессионалов кинематографа. Ибо в «партитуре» сенсации должны быть заранее учтены, продуманы и надежно устранены все мыслимые помехи, все сколько-нибудь вероятные прихоти случая. Сквозь сумятицу безалаберной уличной жизни, перегруженной и перенасыщенной, сквозь путаницу движения автомобилей, велосипедов, пешеходов должна проложить себе путь и с неукоснительной точностью реализовать себя чья-то злая воля. В хаосе обыденного дня некто неведомый выстраивает рассчитанную по секундам композицию злодеяния, о котором завтра, содрогнувшись, узнает весь мир.

16 марта 1978 года ровнехонько с 9 часов 5 минут до 9 часов 15 минут утра в Риме, на оживленном перекрестке виа Стреза и виа Марио Фани тщательно организованная операция, в которой использовались пять автомашин и один скоростной мотоцикл, была разыграна, как по нотам. Лидер крупнейшей и правящей христианско-демократической партии Италии, почти шесть лет возглавлявший совет министров страны, один из наиболее вероятных претендентов на пост президента республики, Альдо Моро ехал в сопровождении пяти личных телохранителей, молодых, дюжих и бравых парней, прошедших огонь, воду и медные трубы специальной выучки, вооруженных до зубов. Всех пятерых перестреляли за несколько минут. Только один из них успел вытащить револьвер и трижды выпалить неведомо куда. После того, как выстрелы отгремели, на перекрестке остались пять трупов охранников, а сам Альдо Моро бесследно исчез. Никто из преступников, как видно, не пострадал. Поиски похитителей и их жертвы никакого результата не принесли, хотя тотчас же были перекрыты все дороги, блокированы абсолютно все выезды из Рима, все автобусные станции, вокзалы, аэропорт и всего через час анонимный телефонный звонок уже уведомил, что Альдо Моро в руках «Бригаде россе». Дальнейшее хорошо известно и более чем печально: буквально всю полицию Италии подняли на ноги, количество облав, обысков и арестов превзошло все рекорды, а похитители, которые время от времени сами давали знать о себе, оставались неуловимы... И, в конце концов, сам папа Павел VI, покинувший, вопреки многовековой традиции, пределы Ватикана, отслужил в одной из римских церквей заупокойную мессу по Альдо Моро, чье бездыханное тело нашли — опять-таки по телефонной подсказке похитителей — в багажнике брошенного на улице автомобиля. Опозоренный министр внутренних дел Италии ушел в отставку.

Литеры «БР» вы увидите сейчас на полосе любой итальянской газеты — от чопорно-суховатой «Коррьере делла сера» и строгой «Унита» до богато иллюстрированной и всегда щегольски сверстанной «Паззе сера». «БР» — инициалы террора. Так называемые «красные бригады» («Бригаде россе»), которые обозначают себя этими буквами, судя по их декларациям, хотят разрушить государство — в данном случае республиканский строй Италии. Они требуют: «Все и сразу». Телевизионные и газетные комментаторы пытаются то так, то этак растолковать широкой аудитории программу и цели экстремистских групп, ссылающихся и на Троцкого, и на Мао и претендующих на место «левее левых» в политической жизни страны. Честно говоря, все эти попытки, даже и самые добросовестные, производят унылое впечатление. Невозможно перевести на общепринятый язык политической терминологии бред. Нельзя разумно истолковать кошмар, сообщить хаосу порядок и абсурду — некую логику. Когда думаешь о «БР», невольно вспоминаешь какие-то гротескные, почти неправдоподобные фигуры насильников, потерявших облик человеческий, ну, хотя бы образ того фашиста-упыря Атиллы, которого сыграл Дональд Сазерленд в фильме Бернардо Бертолуччи «Двадцатый век». А какая у

Атиллы «программа»? Круши, насилуй, убивай — чем больше крови, тем лучше! Атилла — не человек, он — недочеловек, зверь...

Но вот газетная фотография: трое из «БР» перед судом в Турине — двое юношей, одна девушка. Умные, интеллигентные лица, отмеченные печатью если не духовности, то как минимум достоинства. Девушка сидит в непринужденной, чуточку вызывающей, но грациозной позе. Все трое, кстати сказать, бывшие студенты. Другая фотография — портрет Ренато Курцио, одного из вожаков «БР». Курчавая борода, густые усы, большие спокойные темные глаза, черные брови — ни дать ни взять какой-нибудь молодой учитель, молодой врач. И это убийцы? Да, убийцы.

Чтобы понять, почему в них невозможно, кажется, распознать Атиллу (хотя, бесспорно, в душе каждого из них Атилла прячется, и глазами вот этой грациозной студенточки не кто иной, как он, смотрит в объектив), надо взглянуть в их прошлое. Выясняется: все из «хороших», обеспеченных, даже богатых семей. Все получили прекрасное воспитание, но, по-видимому, все привыкли ни в чем себе не отказывать. «Все и сразу» доставалось им легко, уже с детства. Казалось бы, им-то какой расчет приводить в состояние оцепенения и паралича социальный строй, который их же и обслуживает, им же угождает? Ответ на этот каверзный вопрос дали — и весьма обстоятельно — многие сравнительно недавние фильмы, в частности, фильм Лукино Висконти «Семейный портрет в интерьере».

Да, это отпрыски «сильных мира сего», и для них невозможного мало. Однако же «сильные мира сего», чтобы защитить свои семьи, банки, дома, фабрики, капиталы, давным-давно создали и усовершенствовали сложный механизм буржуазной законности, юстиции и

*«Сиятельные трупы»*

полиции. И вдруг выяснилось, что механизм, так любовно и тщательно отрегулированный дедами и отцами, мешает их «сынкам». Те молодые люди, которые в фильме Висконти один за другим появляются в доме Профессора (его играет Берт Ланкастер), явно торопятся доказать, что они — выше всякого расчета и выше всякого здравого смысла. Их поведение управляемо совершенно непостижимой смесью капризных импульсов, безмятежной уверенностью в собственной непогрешимости, во вседозволенности, дарованной им богатством.

То, что творится в интерьере Висконти, выражает не норму, но болезненную социальную аномалию. Сквозь профессорский кабинет проходит социальная конвульсия. Профессорский дом раскалывает социальная трещина, которая начинается далеко за пределами данной квартиры. И случайность катастрофы, постигшей Профессора, вдруг ворвавшейся — истерическим абсурдным клубком противоестественных несообразностей — в его тихое интеллигентное убежище, выступает как неизбежный результат определенной закономерности.

Лукино Висконти недвусмысленно поясняет, что Конрад, которого сыграл в его фильме Хельмут Бергер,— неистово-капризный и переменчивый красавец, альфонс, наркоман, торговец наркотиками, бисексуальный партнер, алкоголик и т. д., и т. п. (целая коллекция пороков в обличье одного лениво-обаятельного, вкрадчиво-элегантного и неотразимо привлекательного юноши!), Конрад этот — в прошлом левый экстремист, террорист. Легче легкого мгновенным усилием воображения вдвинуть фигуру Конрада в газетную фотографию подсудимых туринского процесса «БР». Конечно, он точно так же непринужденно взглянет прямо в объектив фотоаппарата, и мы, увидев его красивое лицо сквозь прутья решетки, ахнем: такой молодой, такой воспитанный, одетый с иголочки и по моде, такой грациозный — это убийца?!

Но если Висконти незадолго до смерти в одной из последних своих лент успел с неукоснительной точностью показать человеческий материал, из которого возникают нынешние Атиллы, звери, на первый взгляд вовсе на зверей не похожие, то, может быть, стоит повременить с утверждениями, будто западный, итальянский в частности, кинематограф так уж отстает от кошмарной реальности нынешней итальянской жизни?

С этой точки зрения фильм Франческо Рози «Сиятельные трупы», появившийся в советском прокате, особо примечателен. Ибо в фильме Рози трагическая коллизия, которая возникла в дни сенсационного похищения и последовавшего затем убийства Альдо Моро, по сути дела была предсказана. Конечно, не буквально, не в подробностях и не в таком огромном масштабе, но зато в главном — в неуловимости преступников, за которыми — таинственность сокрушающей силы террора, вызывающего панику и совершенно бесследно ускользающего от погони и кары.

Если бы мы вздумали опереться на внешние, формальные жанровые признаки, пришлось бы сказать, что «Сиятельные трупы» — политический детектив. Картина, как и полагается детективу, начинается убийством. Почти незамедлительно в кадре появляется и сыщик — полицейский инспектор Америго Рогас, которого играет Лино Вентура. Пока Рогас пытается напасть на след преступника, совершается второе убийство, затем третье, четвертое. Политическая подоплека загадочных событий совершенно очевидна: выстрелы таинственного преступника несут смерть только представителям юстиции. Гибнут судьи, гибнут прокуроры. Рогас, следователь опытный, умный, проницательный, тщетно сопоставляет ничего не значащие улики. Но головоломка, решить которую он пытается, решению не поддается. За какую бы ниточку он ни ухватился, ниточка тотчас же обрывается. Рогас чувствует: убийца (или убийцы?) где-то рядом. Но где?

Итак, политический детектив. Однако же очень скоро мы убеждаемся, что динамики, которой требуют элементарные, казалось бы, правила избранного жанра, у Рози нет как нет. Самое удивительное свойство «Сиятельных трупов» — невозмутимая плавность и медлительность развития фильма. Ни перест-

релок, ни погонь, ни воя сирен, ни мчащихся, пренебрегая всеми правилами уличного движения, полицейских машин. Ровным и спокойным потоком, красиво, даже с ленцой, жизнь, никуда не спеша, движется в кадре. А все же ни на минутку нас не оставляет мучительное чувство нарастающей тревоги, и мы все время стараемся услышать беззвучные шаги приближающейся, крадущейся за кадром смерти. Даже выстрелы в этом фильме совершенно беззвучны. Убитые падают, скрючившись, не успевая ни ахнуть, ни вскрикнуть. Смерть совершается в полнейшем безмолвии. Она бесшумна, но, странное дело, ее предчувствие нас не покидает.

Как же удается Франческо Рози создать эту зловещую и напряженную атмосферу вплотную подступающей из-за кадра беды? Один из главных приемов, применяемых режиссером и его оператором Паскуалино Де Сантисом, чрезвычайно прост и на удивление эффективен. Камера постоянно обшаривает каждый кадр. Встревоженный, будто расширенный страхом глаз объектива, не упуская никаких мелочей, пристально и подозрительно рассматривает любой интерьер. Взгляд камеры медленно скользит из угла в угол, будто ощупывая поверхность стены, останавливаясь то на одном предмете, то на другом. Все эти предметы, все без исключения — канделябры, письменные столы, золоченые рамы картин, хрустальные подвески люстры, свечи, воткнутые в юбилейный торт, кресла, диваны и т. д., и т. п.,— как выясняется, сами по себе ни малейшего значения не имеют. Ни одна вещественная улика следствию ничего не дает, хуже того, улик просто нет. Рогас их не находит: убийца (убийцы?) не оставляют решительно никаких следов. Но такое вот медлительно напряженное ощупывание всех интерьеров (преимущественно — богатых), такое настойчивое, не мигающее — в упор — разглядывание залитых солнечным светом улиц постепенно передают нам тревогу, которой охвачен Рогас. Тревогу, а возможно, и затаенное смятение, которого не выдаст его волевое задумчивое лицо. Однако взгляд объектива — вовсе не взгляд Рогаса. Скорее, пожалуй, взгляд убийцы. (Интересная для кинематографиста задача: сделать кинообъектив глазом преступника, того, кого ищут.)

Другой прием, бьющий в ту же цель,— необычайная насыщенность фонограммы фильма как будто совершенно посторонними, никакого отношения к делу — ни к убийствам, ни к следствию — не имеющими звуками и шумами. До нас долетают из-за кадров невнятные обрывки каких-то чужих разговоров. Мы слышим и шуршание автомобильных шин по асфальту, и стук чьих-то шагов за открытым окном (мы никогда не узнаем и нам незачем знать, чьи это шаги!). До нас доносится скрип отворяемой двери. Громко булькает вода в умывальнике: судья Расто тщательно моет руки. Мы уже догадываемся, что к звуку льющейся воды — весь внимание! — прислушивается Америго Рогас. И вдруг видим то, чего Рогас из кабинета судьи увидеть не может: вода в снежно-белой раковине нежданно-негаданно окрасилась кровью. Яснее ясного: и этот судья убит. Но, значит, Рогас не зря напрягал слух, улавливая шумы и звуки, настигающие его ежесекундно и повсюду.

Вопреки всем канонам детективного жанра в «Сиятельных трупах» цели автора фильма и его героя не совпадают. Рогасу одно только важно: найти убийцу или убийц, дальше он не заглядывает, о большем не помышляет. Более того, мы замечаем, что чем туже затягивается узел злодеяния, чем больше жизней оно уносит, тем сильнее Рогасу хочется бросить ко всем чертям это проклятое дело. Без стеснения разрушая иллюзии, которые вызывает облик спокойного, сильного, бестрашного и умного сыщика, конечно же, способного — в этом усомниться никак нельзя! — вывести злодеев на чистую воду, Рогас, иллюзиям вопреки, явно никуда не торопится. Он кропотливо начинает разрабатывать довольно сомнительную, ненадежную версию, а сам как будто чего-то ждет. Иногда кажется: ждет собственной смерти, ждет пули, предназначенной и ему.

В конце концов он эту пулю в затылок действительно получает, и мы видим, как в просторном, светлом зале музея среди величавых статуй внезапно валится на мраморный пол без-

дыхание тело бывшего героя. И снова мы не слышим ни выстрела, ни крика. Смерть в этом фильме немая, она — безмолвствует. Но ясно, что ее тихая кровавая работа будет продолжаться. Кто следующий?

Вопрос этот напрашивается хотя бы уже потому, что в «Сиятельных трупах» убийца (кто бы он ни был) ни разу на экране не появляется. Смерть как бы растворена в воздухе и в любой миг может возникнуть ниоткуда. Зло таится за каждым углом, прячется за любой дверью, угроза нигде и — везде. Ощущение всепроникающей власти зла и вездесущей смерти придает фильму Рози едва ли не кафкианский оттенок. Напряжение нагнетается и все больше усиливается по мере того, как фильм движется к финалу: неуловимость и неопределенность «врага» становится оскорбительно очевидной истиной. Да, очертания внешнего мира здесь зыбки, подвижны, почти как в романах Кафки, а в их подвижности все время предчувствуется некий подвох, он вызывает страх — почти безотчетный...

Гибель Рогаса для Франческо Рози — событие очень существенное, однако не самое главное. Главное же — сухая констатация абсолютной бесплодности усилий следствия. Не то важно, что Рогас погиб, а то важно, что никакой тайны он с собой не унес, ибо в сущности ничего не узнал. Рози не привлекает ни одна из проверенных и обкатанных моделей политического детектива. Ему нисколько не интересен даже весьма сейчас распространенный обличительный вариант, когда, разматывая клубок преступления, следствие добирается до лиц, перед властью которых закон трусливо поджимает хвост. Обычно настойчивый сыщик, пренебрегая всеми опасностями, «выходит», наконец, на такого туза, чья вина бесспорна и неопровержимо доказана, но чья сила заставляет правосудие робко отойти в сторонку — от греха подальше!

В таких случаях, однако, виновные, как минимум, указаны и названы. Для Рози такой обличительный вариант, воодушевляющий многих других итальянских режиссеров — хотя бы Элио Петри и Дамиано Дамиани, чьи гневные политические детективы нам хорошо знакомы, — может быть, и соблазнителен, но все-таки непригоден.

В широкой панораме исканий современных кинематографистов Италии путь, по которому упрямо шагает Франческо Рози, в каком-то смысле уникален. И в прежних своих лентах Рози всегда ставил перед собой задачи сложные, многозначные, неизменно стремился ввергнуть зрителей в ситуацию, решения которой он и сам не видел. Рози по-настоящему занимают и творчески возбуждают только те коллизии, которые он не в силах осмыслить полностью и до конца, только те вопросы, на которые ясного, недвусмысленного ответа у него нет. Каждый новый фильм Франческо Рози — своего рода расследование некой политической загадки, рискованная попытка найти решение головоломки, озадачивающей всю Италию, а порой — и весь западный мир.

Мы нисколько не погрешим против истины, если скажем, что Франческо Рози пытается вести *следствие по делу всей Италии*, и его анализ должен бы в идеале дать ответ на вопрос, что же сейчас происходит в этой несчастной, терроризированной стране? Откуда эта кошмарная эпидемия уличных убийств, похищений, диверсий, взрывов? В чем причина всех бедствий?

«Ниточка», за которую ухватился было герой Рози, Америго Рогас, — давнишнее дело некоего невинно осужденного фармацевта Кресса. Рогас предполагает — вполне логично, — что этот человек, которому несправедливый приговор сломал всю жизнь, решил остаток жизни посвятить мщению. Вот он и убивает одного за другим всех судей, прокуроров и полицейских, которые некогда были так или иначе причастны к его процессу. Но не лишенная стройности логика Рогаса заставляет его подумать и о том, что в одиночку совершить такую серию таинственных убийств немыслимо. У Кресса должны быть помощники. Кто же они?

Выдвигаются две гипотезы. Возможно, руку мстителя-фармацевта направляет... сама полиция. Это она, полиция, заинтересована в том, чтобы старомодные юристы-либералы не мешали ей беспрепятственно расправляться с неугодными, с инакомыслящими, прежде всего с

коммунистами, а потому полиция втайне помогает неуловимому и невидимому Кроссу и мешает медлительному, но напористому Рогасу. Другая гипотеза — Кресс или кто-то другой совершает убийства по заданию политической группировки, которая называется «Дзета». О «Дзете» известно только то, что это — организация «левая», экстремистская и что издаваемый ею журнальчик называется «Перманентная революция». Гибель Рогаса ни одну из двух названных гипотез не подтверждает, но и не отменяет: быть может, Рогаса «убрала» полиция, быть может, с ним расправилась «Дзета»... Ясности нет.

Существенно все же вот что. Фильм Франческо Рози снят по мотивам нашумевшего романа-пародии писателя Леонардо Шаша «Контекст». (Анализ этого романа см. в книге Цецилии Кин «Итальянские светотени». М. «Советский писатель», 1975, стр. 152—162.) Как и в романе Шаша, в фильме Рози события совершаются в неназванной стране, хотя совершенно очевидно, что речь идет об Италии и даже конкретнее — о Сицилии. Однако если Шаша в романе, написанном семь лет назад, не видел принципиальной разницы между коммунистами и «леваками» из «Дзеты», то Франческо Рози эту разницу обозначает вполне отчетливо. Для Рози, видимо, не подлежит сомнению, что под красным знаменем троцкистов и маоистов «Дзеты» прячется черный террор, что «Дзета» (как и пресловутые «БР») — в сущности фашистская организация.

Сухо и лапидарно констатируя этот факт и связывая с «Дзетой» вереницу убийств, совершившихся в «Сиятельных трупах», Рози, понятно, не в состоянии предложить позитивную программу оздоровления всей политической жизни страны или избавления Италии от чумы терроризма. Но выводы, которые он делает, все же чрезвычайно значительны.

Ибо Рози возвышает голос против попыток выдать черное за красное, против тех, кто склонен метить ярлыком мнимой левизны и «революционности» террористические акты «Бригаде россе». Логика политического экстремизма, одушевляемого троцкистскими и маоистскими идеями, неизбежно и почти автоматически соединяет тех, кто «левее левых», с теми, кто «правее правых».

Сколько бы ни твердили вожаки «БР» о намерениях разрушить буржуазное государство, совершенно очевидно, что хотят они только одного: уничтожить все демократические институты республики, захватить власть и снова отдать Италию на растерзание чернорубашечникам. Именно поэтому коммунисты Италии считают — и справедливо — «БР» своими злейшими врагами.

В политическом детективе Франческо Рози куда больше политики, чем детектива. Размышление о судьбах Италии движется вперед осторожными, не очень уверенными шагами. Но шаги ведут по правильному пути, и сенсационные события, которые разыгрались весной 1978 года, уже после того, как «Сиятельные трупы» вышли на экран, с удручающей силой подтвердили мрачный прогноз Франческо Рози

Нынешний Атилла утратил былое звероподобие, он выглядит интеллигентно, он умен, он начитан, и ему смерть как хочется казаться «красным». Он в совершенстве владеет техникой террора и сложным мастерством организации самых дерзких покушений, рассчитанных на сенсацию, повергающих народ в панику, а правительство — в растерянность. Все так. И все же Атилла остается Атиллой.

# Мужественный человек

*Памяти Джона Говарда Лоусона*

На 83-м году жизни скончался Джон Говард Лоусон — американский драматург, теоретик кино, публицист.

От общения с Лоусоном — я часто виделся с ним на протяжении двух лет в 60-е годы — мне особенно запомнились две черты этого на редкость обаятельного человека: честность и скромность. Всему, что говорил Лоусон, мож-

но было верить, как и всему тому, что он написал и оставил в качестве наследия нам, его читателям и друзьям.

Первые творческие работы Лоусона были осуществлены в Голливуде. Там по его сценариям были поставлены известные фильмы: «Сердце Испании» (1937), «Блокада» (1938), «Сахара» (1943), «Операция в Северной Атлантике» (1943), «Контратака» (1945).

Лоусон начинал работать для кино по контракту с фирмой «Метро Голдвин Майер». Следовательно, Лоусон принадлежал Голливуду? Да, это голливудский сценарист, представитель американской кинематографической культуры. Но он принадлежал к демократическим «низам» Голливуда, и вся его жизненная концепция, его представления об искусстве, о художнике, о его назначении и стиле работы — все это в своей целостности последовательно противостояло голливудской социальной концепции и образу жизни. Размежевание шло по главному направлению — миропонимания, гражданской и художнической позиции.

«Тот факт, — писал Лоусон, — что Голливуд пригласил меня на работу, представляет собой образец тех противоречий, которые имели место в случае с Эйзенштейном».

В своих фильмах Лоусон отстаивал передовые идеи, обращаясь к жгучим вопросам современной жизни. В картине «Сердце Испании» ощутим и жар сердца самого Лоусона: сценарий, созданный им, был проникнут глубочайшими симпатиями к испанскому народу, к республиканцам, с оружием в руках выступившим против франкистов. Фильмы «Контратака», «Операция в Северной Атлантике», снятые по сценариям Лоусона в годы второй мировой войны, запечатлели мужество людей, сражавшихся с нацизмом на суше и на море. Перечень можно было бы продолжить. Сценарии Лоусона несли в себе заряд прогрессивного мироощущения художника, его твердых демократических убеждений.

Столь же целеустремленным, последовательным Лоусон был и в теоретической деятельности. Книги «Теория и практика создания пьесы и киносценария», «Кинофильмы в борьбе идей», «Фильм — творческий процесс», переведенные

на русский язык и изданные у нас, как и другие его произведения, раскрывают концепцию кинематографа передовой мысли и творческого поиска.

Вся жизнь Лоусона — это борьба за гуманистические идеалы, сочетавшаяся с преодолением определенных внутренних противоречий. До того как Лоусон в 1928 году начал работать в «Метро Голдвин Майер», он прошел сложную эволюцию, по выражению Лоусона, — «типичную для представителя интеллигенции моего поколения. Это было поколение бунтарское и запутавшееся, сформировавшееся под влиянием столкновения с ужасами и бессмысленностью первой мировой войны».

Во время первой мировой войны Лоусон находился на санитарной службе Красного Креста во Франции и Италии — с Дос Пассосом, Хемингуэем и Каммингсом. Это общение не прошло бесследно.

В 1927 году вместе с Майклом Голдом, Джоном Дос Пассосом и другими он основал театр «Новые драматурги», спектакли которого по тематике и стилю созвучны некоторым известным постановкам Мейерхольда в Советском Союзе

и Пискатора в Германии, осуществленным в 20-е годы.

В дружбе с передовыми писателями Америки Лоусон проходил не только школу литературную, в собственном смысле этого слова, но прежде всего — школу политической борьбы за идеалы революционного искусства.

В год, когда организовался театр «Новые драматурги», в Америке казнили двух ни в чем не повинных людей — Сакко и Ванцетти. Лоусон был среди тех, кто предпринимал решительные попытки спасти их от гибели. Впоследствии он писал, что потрясение, испытанное им в связи с делом Сакко и Ванцетти, стало поворотным пунктом в его жизни. Оно помогло Лоусону превратить его «анархическое недовольство в более ясное понимание природы американского общества и необходимости перемен».

Вместе со своими друзьями по борьбе Лоусон в 1931 году создает Гильдию сценаристов, организацию, защищавшую права писателей и киподраматургов, и становится ее президентом.

Реакционные силы в Америке не могли простить Лоусону его смелости, его верности другой, демократической Америке. Вместе с девятью другими прогрессивными деятелями кино США он был в 1947 году заключен в тюрьму после допросов в пресловутой Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. За что лишили свободы людей из «голливудской десятки»?

На этот вопрос недвусмысленно ответил сам Лоусон: «За защиту свободы и своих убеждений...»

Тем временем число прогрессивных художников, занесенных в «черный список», все росло и росло. В конце концов в него вошли несколько сот достойных представителей американской культуры, среди которых было немало кинематографистов.

Лоусон был не из тех, кого могли сломить опасности и лишения. Гражданское мужество, стойкость и бескомпромиссность были столь же неотъемлемыми качествами его нравственного облика, как и скромность.

До конца своих дней он оставался верен своим убеждениям. Представитель демократической Америки, Лоусон был другом Советского Союза, и это ощущалось во всем, даже в частностях.

...Передо мной лежит книга Лоусона, написанная им в СССР: «Фильм — творческий процесс, или язык и структура фильма», в которой глубоко, на обширном фактическом материале анализируется роль советского кино в развитии мирового киноискусства. Этой книге автор предпослал эпиграф:

«Союзу работников кинематографии СССР и всем его членам, чьи славные традиции и современные достижения были источником вдохновения при подготовке этой книги».

Прощаясь с Джоном Говардом Лоусоном, мы можем сказать, что его труды, его честная и смелая жизнь остаются в самой жизни искусства, в нашей работе по воспитанию новых поколений художников, преданных интересам передового, гуманистического искусства.

*Илья Вайсфельд*

# Фильмография

## Киностудия «Мосфильм»

**«В зоне особого внимания»**, 10 ч.

Автор сценария Е. Месяцев. Режиссер-постановщик А. Малюков. Оператор-постановщик И. Богданов. Художник-постановщик С. Агоян. Композитор М. Минков. Звукооператор В. Бахмацкий.
Роли исполняют: Б. Галкин, М. Волонтир, С. Волкаш, И. Иванов, Л. Кузнецов, А. Пятков, И. Агафонов, В. Басалаев, Б. Барулин, А. Веденкин, О Голубицкий, В. Денисов, В. Заманский. М. Кишкис, Н. Крюков, Е. Кузьмина, В. Смекалин, Е. Цыплакова, Ю. Чернов, М. Чигарев, Г. Чулков.

**«Мой ласковый и нежный зверь»** (по мотивам повести А. П. Чехова «Драма на охоте»), 11 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Э. Лотяну. Оператор-постановщик А. Петрицкий. Художник-постановщик Б. Бланк. Композитор Е. Дога. Звукооператор В. Курганский.
Роли исполняют: Г. Беляева, О. Янковский, К. Лавров, Л. Марков, С. Тома, Г. Григорну, В. Симчич, О. Федоров, А. Звенигородский.

**«Отец Сергий»** (по мотивам одноименной повести Л. Н. Толстого), 10 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик И. Таланкин. Операторы-постановщики Г. Рерберг, А. Николаев. Художники-постановщики В. Петров, Ю. Фоменко. Композитор А. Шнитке. Звукооператор И. Майоров.
Роли исполняют: С. Бондарчук, В. Титова, В Стржельчик, Н. Гриценко, Б. Иванов, И. Лапиков, И. Соловьев, Л. Максакова, Г. Бурков, О. Анохина, А. Демидова, А. Проскурянов, С. Левченко, И. Скобцева, А. Дин.

**«Право первой подписи»**, 10 ч.

Авторы сценария М. Рык, В. Хотулев. Режиссер-постановщик В. Чеботарев. Оператор-постановщик А. Княжинский. Художник-постановщик Е. Серганов. Композитор А. Петров. Звукооператор В. Шмелькин.
Роли исполняют: В. Ивашов, В. Кенигсон, Н. Фатеева, С. Ландграф, А. Кузнецов, В. Тикке, В. Самойлов, В. Сафонов, У. Лнелдидж, Н. Маслова, Ю. Саранцев.

**«Целуются зори»** (по одноименной повести Василия Белова), 8 ч.

Автор сценария В. Белов. Режиссер-постановщик С. Никоненко. Оператор-постановщик А. Заболоцкий. Художник-постановщик И. Новодережкин. Композитор В. Мартынов. Звукооператор Ю. Фетисов.
Роли исполняют: Б. Сабуров, И. Рыжов, А. Смоляков, М. Скворцова, Е. Рубцова, Е. Воронина, А. Переверзев, М. Кокшенов, Б. Левинсон.

## Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

**«Конец императора тайги»**, 9 ч.

Авторы сценария Б. Камов, Л. Павлов. Режиссер-постановщик В. Саруханов. Оператор-постановщик С. Филиппов. Художник-постановщик А. Анфилов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор П. Дроздов.
Роли исполняют: А. Ростоцкий, И. Краско, Г. Качин, Ю. Майнагашев, О. Балакин, А. Куттубаев, С. Чаптыкова, Д. Столярская, В. Канзычаков, Н. Саруханова, А. Михайлов, Ю. Котюшев, Г. Мартиросьян.

## Киностудия «Ленфильм»

**«Строгая мужская жизнь»** (по мотивам повести А. Сметанина «Ракеты черного дыма»), 10 ч.

Автор сценария М. Кураев. Режиссер-постановщик А. Граник. Операторы-постановщики Л. Колганов, Н. Строганов. Художник-постановщик В. Костин. Композитор Н. Симонян. Звукооператор С. Шумячер.
Роли исполняют: А. Пустохин, А. Матешко, Ю. Каюров, Р. Громадский, В. Кузнецов, В. Юшков, А. Шуранова, Н. Карпеченко, Е. Каменецкий, Ю. Соловьев, В. Карпышов.

## Киностудия имени А. П. Довженко

**«Воспоминание...»**, 7 ч.

Автор сценария Е. Митько. Режиссер-постановщик В. Кондратов. Оператор-постановщик В. Башкатов. Художник-постановщик В. Волынский. Композитор Э. Хагагортян. Звукооператор Ю. Рыков.
Роли исполняют: Володя Чубарев, Леня Варганов, Оксана Алексеева, Лена Хроль, Вадик Шумейко, С. Станюта, А. Барчук, И. Бунина, В. Симчич, В. Панченко, Л. Яновский, Г. Царев.

**«Приглашение к танцу»**, 7 ч.

Авторы сценария В. Зуев, В. Савельев. Режиссер-постановщик В. Савельев. Операторы-постановщики В. Трушковский, А. Терзиев, Ф. Гилевич. Художник-постановщик Р. Сахалтуев. Композитор А. Козлов. Звукооператор Л. Вачи.
Роли исполняют: Г. Гржибовская, И. Владимиров, Ю. Шлыков, И. Терещенко, Н. Мерзликин, Н. Гнеповская, Л. Бакштаев.

## Литовская киностудия

**«Потерянный кров»** (по одноименному роману Йонаса Авижюса), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Автор сценария Р. Гранаускас. Режиссер-постановщик А. Грикявичюс. Оператор-постановщик Д. Печюра. Художник-постановщик А. Ничюс. Композитор А. Апанавичюс.
Роли исполняют: Ю. Будрайтис, Р. Адомайтис, А. Шурна, Р. Арбачяускайте, Э. Кулль, А. Росенас, С. Петронайтис, Л. Норейка, Ю. Ярушявичюс, Э. Шулгайте, А. Азо, Г. Гирдвайнис, Э. Кунавичюс, А. Лапенас.

# Содержание журнала «Искусство кино» за 1978 год

*Цифрами обозначен номер журнала*


**Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. БРЕЖНЕВА участникам и гостям V Международного кинофестиваля в Ташкенте** . . . . . 11

## ОТКЛИКИ НА ПРИВЕТСТВИЕ ЛЕОНИДА ИЛЬИЧА БРЕЖНЕВА

**Батыров Равиль** (СССР), **Боноски Филип** (США), **Ганэм Абдельрезак** (Сирия), **Гессесе Тесфайе** (Эфиопия), **Кханна Арун** (Индия), **Латифи Мохаммед Вали** (Афганистан), **Мендиш Рауль Коррейя** (Ангола), **Роу Нивен** (Новая Зеландия), **Сапеаин Клаудио** (Патриотические силы Чили) . . . . . 12
**Ахтар Баббита-Фарида** (Бангладеш), **Ганда Умару** (Нигер), **Жигжид Д.** (Монголия), **Мазиф Сид Али** (Алжир), **Массип Хосе** (Куба), **Симидзу Акира** (Япония), **Эгино Антонио** (Боливия) . . . . . 12

## НА ВТОРОМ ВСЕСОЮЗНОМ СОВЕЩАНИИ РАБОТНИКОВ КИНО

**Ермаш Ф. Т.** О ходе выполнения решений XXV съезда КПСС по усилению роли кино в идейном, нравственном и эстетическом воспитании трудящихся, по повышению идейно-художественного уровня выпускаемых кинофильмов и улучшению кинообслуживания населения . . . . . 7
Прения по докладу товарища **Ф. Т. Ермаша**: **Абдуллаев А. А., Баскаков В. Е., Богданов М. А., Большак В. П., Бондарчук С. Ф., Герасимов С. А., Гребнев А. Б., Ждан В. Н., Жолудь О. И., Кармен Р. Л., Кулиджанов Л. А., Макарова И. В., Матвеев Е. С., Митта А. Н., Нахабцев В. Д., Сизов Н. Т., Соловьев С. А., Сурков Е. Д., Ростоцкий С. И., Рязанцева Н. Б., Филиппов А. Г., Фокин А. А., Фурдуев А. В., Халыкова Р., Чурсина Л. А., Чхеидзе Р. Д.** . . . . . 7

## ПОСЛЕ ИЮЛЬСКОГО (1978 г.) ПЛЕНУМА ЦК КПСС

**Плахов А.** Корень вопроса . . . . . 12
**Шайкин В.** Земля для людей . . . . . 12
**Шестопалов В.** Герон — рядом . . . . . 12

## НАВСТРЕЧУ V ТАШКЕНТСКОМУ...

**Каюмов Малик.** Смотр сил борющегося киноискусства . . . . . 5
Объединяющая сила Ташкента
**Азавий Зугейр** (Сирия), **Бенедетти Карло** (Италия), **Клавихо Педро** (Колумбия), **Мурад Саид** (Ливан), **Окобе Илер** (Народная Республика Конго), **Сано Макото** (Япония), **Хесус Марти Диас** (Куба), **Шон Киеу Суан** (Вьетнам) . . . . . 5

## ЛЕВ ТОЛСТОЙ И КИНЕМАТОГРАФ

**Бондарчук С.** Читая бессмертную эпопею . . 9
**Герасимов Сергей.** Толстой и несть ему конца 9
**Резник И., Фурманова И.** Драгоценные кинокадры . . . . . 9
**Таланкин Игорь.** Знать, зачем мы живем . 9
**Швейцер Михаил.** Школа режиссуры . . 9
**Шкловский Виктор.** О прозе Льва Толстого и о кинематографе завтрашнего дня . . . . 9
Гордость мировой культуры
**Бунтар Жамиан.** Благодаря искусству Толстого 9
**Бхаттачария Басу.** Он нужен нам сегодня 9
**Видор Кинг.** Самое памятное впечатление моей жизни . . . . . 9
**Кирков Людмил.** Гуманизм великого писателя 9
**Козулич Каллисто.** Эхо Толстого в современном кино . . . . . 9
**Мифунэ Тосиро.** Толстой принадлежит всем 9
**Плажевский Ежи.** Обращаясь к бесценному наследию . . . . . 9
**Сембен Усман.** Всегда с нами . . . . . 9
**Урю Тадао.** Мир Толстого . . . . . 9
**Холлоуэй Рональд.** Толстой в кино США . . 9
**Штиглиц Франсе.** Исследователь человеческой души . . . . . 9

## КИНОСТУДИИ ИМЕНИ А. П. ДОВЖЕНКО — 50 ЛЕТ

Говорят мастера студии
**Андреев Борис, Ильенко Михаил, Левчук Тимофей, Оноприенко Евгений, Осыка Леонид, Шевчук Ирина** . . . . . 4
**Путинцев А.** Флагман украинской кинематографии . . . . . 4

## ПРОБЛЕМЫ ВЕКА — ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖНИКА

**Чиаурели Софико.** Великая хартия свободного творчества . . . . . 1

## СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

**Богомолов Ю.** Грузинское кино: отношение к действительности . . . . . 11

# Содержание журнала «Искусство кино» за 1978 год




В пути (Белорусское кино сегодня)

**Баскаков В., Бондарева Е., Герасимов С., Караганов А., Нечай О., Павленок Б., Сурков Е., Фрейлих С.** . . . . . 6
**Грушевой Константин.** На действительной службе . . . . . 2
**Донец Л.** У начала трех дорог . . . . . 10
**Задорин Леонид.** Награда . . . . . 2
**Ершов Михаил.** Муза в солдатской шинели 2
**Кузнецов Феликс.** Слово о партии, народе, стране . . . . . 3
**Кулагин Георгий.** Человек на работе . . 11
Отвечая на призывы партии (на «рабочей летучке» киподокументалистов в редакции журнала «Искусство кино»: **Бганцева Р., Дербышева Л., Коган П., Козырев Е., Прожико Г., Проценко А., Шеваров Г., Шустиков В.** . . . . . 6
**Павлов Олег.** Масштабы поиска: от факта к явлению . . . . . 5

После исторической поездки

**Иванов Л.** Новь сибирского села — на экран! 8
**Малый А.** После памятной поездки . . . . 7
**Мамонтова А.** Западная Сибирь и задачи киподокументалиста . . . . . 8
**Наволочкин Н.** Выходить на новые рубежи 8
**Никульков Анатолий.** Могучий стимул развития 8

Проблемы современной молдавской кинематографии (на дискуссии в Союзе кинематографистов СССР) . . . . . 6
**Пстыго Иван.** Окрыленные . . . . . 2

Ровесники великой эпохи

**Виноградов Вадим.** Час ученичества . . . 10
**Георгиев Владимир.** Для тех, кому двадцать 10
**Губенко Николай.** Все зависит от нас . . . 10
**Кеосаян Эдмонд.** Для юных — о юных . . 10
**Кобзев В.** Ребята настоящие . . . . . 10
**Мащенко Н.** Герои, которые выбирают нас 10
**Никоненко С.** Они были первыми . . . . 10
**Печерский И.** В сердце солдата . . . . 10
**Проклова Елена.** Верой и правдой . . . 10
**Ростоцкий С.** Все мы родом из комсомола . 10
**Ситников Леонид.** Воспитание чувств . . . 10
**Фадеева Наталья.** Трудом славен комсомол 10
**Черепащук Анатолий.** Реалисты и мечтатели 10
**Чокморов Суйменкул.** Сильные духом . . . 10
**Чорба Мария.** Дорогой отцов . . . . . 10

Спорт: радости, конфликты, драмы... («круглый стол» «ИК»): **Кичин В., Климов Г., Коновалов В., Лейкин А., Павлов С., Петушкова Е., Полонский Д., Синельников В., Старостин А., Таль М., Чирков Б.** . . . . . 4
**Столпер Александр.** Высокая правда подвига 2
**Толстых В.** В мире нравственных ценностей 4
Университеты коммунистической партийности (Книги Л. И. Брежнева «Малая земля» и «Возрождение» и советская кинематография) 8
**Фатюшин Александр.** Школа . . . . . 2
**Шаталин Станислав.** Запас прочности . . . 12
**Широкий В.** Жизнь и схема . . . . . 1
**Ялтонский Михаил.** Наследники мужества 2

## ДИСКУССИИ

**Богомолов Ю.** Тавтология и иносказание . . 2
**Вайсфельд И.** Движение стилей и устойчивость предрассудков . . . . . 7
**Гантман Ю.** Изобразительная стилистика фильма и реальность . . . . . 8
**Дзиган Ефим.** Стиль и метод . . . . . 4
**Кисунько В.** О героическом стиле эпохи и «формах времени» . . . . . 9, 10
**Левин Е.** Время и стиль . . . . . 12
**Липков А.** Все краски палитры . . . . . 6
**Михалков Н.** Неоконченный разговор о слагаемых стиля . . . . . 11
**Михалкович В.** Стиль кинематографа и стиль фильма . . . . . 1
**Туровская М.** Кино — Чехов-77 — театр . . 1
**Розенфельд И.** Современный кинематограф: движение стиля . . . . . 5
**Рунин Б.** Непреложности и парадоксы стиля 3

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

**Дубровин А.** О типизации . . . . . 12
**Козлов Л.** О жанровых общностях и особенностях . . . . . 11
**Листов В.** «Кинокомсомол» . . . . . 10
**Прожико Г.** Мы — молодая гвардия . . . . 10
**Терешкович В.** Эйзенштейн и Станиславский 12
**Февральский А.** «Кинофикация театра» . . 4
**Федорин А.** Об эстетике документа . . . 3
**Фрейлих С.** О диалектике развития социалистического кино . . . . . 2

## МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

**Ярматов Камиль.** Два штурма Бухары . . 5

## БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

**Калягин А.** После Платонова . . . . . 2
**Чумак Владимир.** Быть самим собой . . . 6

## ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

**Ефремов Олег.** Строить Художественный театр нашего времени . . . . . 12
**Мотыль Владимир.** Монтаж как процесс . . 7
**Смоктуновский И.** Мой режиссер Ромм . . 11

## ЛАБОРАТОРИЯ

**Григорьев Евгений.** Соавторство? Сотворчество! 8
**Нахабцев В.** Внимание: «Электроник-кам»! 4

## ПОРТРЕТЫ

**Аб Евгений.** Лицо и лица (Альгимантас Масюлис) . . . . . 3
**Карахан Л.** ...И откроется лицо (Андрей Мягков) . . . . . 12
**Силюнас Видас.** Живая душа (Марина Неёлова) . . . . . 8

## НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

**«Беда»** (Е. Стишова) . . . . . 6
**«Белый Бим Черное ухо»** (Армен Медведев) . . . . . 2
**«Блокада»** (В. Баскаков) . . . . . 8
**«Великолепный мечтатель»** (В. Михалкович) . . . . . 5
**«В зоне особого внимания»** (Н. Игнатьева) . . . . . 12
**«Вы мне писали...»** (Л. Донец) . . 2
**«Гармония»** (Н. Савицкий) . . . . . 8
**«Голубой портрет»** (Н. Игнатьева) . 12
**«Деревня Утка»** (Юрий Айхенвальд) 6
**«Дом, который построил Джек»** (С. Асенин) . . . . . 9
**«Дорогами НТР»** (Г. Караулова) . . 4

«Древо желания» (А. Липков) 1
«Женитьба» (И. Вишневская) 11
«Жить по-своему...» (Е. Стишова) 6
«Здравствуй, столица!» (Михаил Алексеев) 9
«И мама меня простит» (А. Волков) 10
«Инкогнито из Петербурга» (И. Вишневская) 11
«К вершине планеты» (М. Шевелев) 11
«Колхоз колхозов» (А. Нежный) 1
«Командировка на орбиту» (Евг. Вейцман) 1
«Комиссия по расследованию» (А. Плахов) 9
«Конец ночи» (Александр Липков) 7
«Контакты» (Л. Гурова) 6
«Кузьмич, Адам и другие» (М. Зараев) 5
«Легенда о Тиле» (М. Швыдкой) 9
«Мастерство» (Евг. Вейцман) 1
«Наследие» (Татьяна Царапкина) 9
«Нос» (И. Вишневская) 11
«Ночь весны» (Л. Закржевская) 12
«Пекин — тревога человечества» (М. Георгиев) 10
«Побег из тюрьмы» (Владимир Ишимов) 5
«Позови меня в даль светлую» (М. Зак) 10
«Пока бьют часы» (Юрий Айхенвальд) 3
«Полигон» (А. Волков) 6
«Последний выстрел» (Виктор Божович) 10
«Последняя двойка» (Ю. Щекочихин) 8
«Приди в долину винограда» (В. Заика) 1
«Принцесса на горошине» (Юрий Айхенвальд) 5
«Пыль под солнцем» (Владимир Ишимов) 6
«Пятое время года» (Н. Игнатьева) 10
«Ровесник», киножурнал, № 44—55, 1976—1977 (Т. Мамаладзе) 12
«Русалочка» (Юрий Айхенвальд) 4
«Садко богатый» (Л. Закржевская) 6
«Самый долгий экзамен» (М. Нечаева) 12
«Самый красивый конь» (Ю. Щекочихин) 8
«Сдается квартира с ребенком» (Н. Игнатьева) 1
«Сказание о Сиявуше» (Ан. Вартанов) 12
«Служебный роман» (В. Михалкович) 7
«Собственное мнение» (В. Заика) 2
«Солдаты свободы» (В. Шалуновский; Дошаи Иштван (Венгрия), Караангов Петр (Болгария), Поремба Богдан (Польша), Чех Владимир (Чехословакия) 1
«Степь» (Ел. Бауман) 3
«Сиятельные трупы» (Т. Бачелис) 8
«Стажер» (Нина Зархи) 12
«Тайна запечного сверчка» (Л. Закржевская) 4
«Тамара Чистякова» (М. Зараев) 12
«Тихие американцы» (А. Пумпянский) 5
«Только вдвоем» (Н. Савицкий) 8
«Тридцатилетние» (А. Егоров) 8
«Ты иногда вспоминай» (Н. Игнатьева) 2
«Убит при исполнении» (Владимир Ишимов) 12
«Умей сказать «нет»!» (Ан. Вартанов) 10
«Фронт за линией фронта» (А. Плахов) 3
«Цена счастья» (Ан. Вартанов) 6
«Чудеса в решете» (С. Асенин) 3
«Чужая» (Е. Стишова) 9
«Я к вам лечу воспоминаньем...» (С. Асенин) 11
«Я сын твой, Москва» (Михаил Алексеев) 9

## НА КИНОСТУДИЯХ СТРАНЫ

Аксенов Вит. КПД научного кино 9

## НА СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКЕ

Ягункова Л. Три дня у Райзмана 2

## КЛУБ МОЛОДЫХ

Ордынский Василий. «Дебют» и дебютанты 7
Трояновская И. Самые молодые кинематографисты страны 10
Шаг второй
Балаян Роман, Глаголева Вера, Климов Владимир, Миндадзе Александр, Новак Виллен, Шамшурин Владимир 5
Янковский Олег. Постижение героя 8

## ИНТЕРВЬЮ МЕЖДУ СЪЕМКАМИ

Балаев Р. На новом творческом витке 6
В этом году я сыграю...
Волонтир Михаил, Леонов Евгений, Саввина Ия, Талызина Валентина, Тараторкин Георгий, Толубеев Юрий, Цилинский Гунар 1
Гогоберидзе Л. Что за фабулой? 9
Иргашев Ш. Постигая многоцветье жизни 6
Лопатин Вячеслав. Фильм о прославленном полководце 2
Мамбетов Азербайджан. Книга — спектакль — фильм 8
Мдивани Г. Высокая тема — интернационализм 5
Мирошниченко Ирина. Мои героини — мои современницы 4
Океев Толомуш. Мы хотели предостеречь от опасности 2
Худайбергенов Д. Выполняя заветы мастера 6
Храбровицкий Д. Поэзия творчества 4

## ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

Вайсфельд И. Мифы и реальность детектива 2
Головня Анатолий. Мир изображаемый и мир видимый 7
Дмитриев Виктор. Вместе со зрителем 4
Левин Е. Современность истории 11
Масловский Г. К спорам о целостности фильма 1
Молдавский Дм. Дело всей жизни 12
Ревич В. Вероятность невероятного, обыкновенность необыкновенного 5
Розенфельд И. Слушая музыку революции 8
Юренев Р. О позиции критика 6

Новые книги о кино 1, 2, 6

## НАШИ ЮБИЛЯРЫ

Герасимов Сергей. Преданность искусству (А. Г. Зархи — 70 лет) 2
Валуцкий В. «Я здесь, чтобы волноваться.» (А. Г. Зархи — 70 лет) 2

## Содержание журнала «Искусство кино» за 1978 год



**Головня Анатолий.** Блистательное мастерство (А. С. Хохловой — 80 лет) . . . 1
**Горницкая Нина.** Завидная судьба (А. Г. Иванову — 80 лет) . . . 12
**Донской Марк.** Верность теме (В. П. Строевой — 75 лет) . . . 11
**Лапиков И.** Только правда.. (М. А. Ульяновy — 50 лет) . . . 1
**Левчук Тимофей.** Причастность к судьбе народной (Н. М. Ужвий — 80 лет) . . 9
**Нифонтова Руфина.** Монолог о Григории Львовиче Рошале (Г. Л. Рошалю — 80 лет) 11
**Рошаль Г. Л.** Режиссер и эпоха (Г. В. Александрову — 75 лет) . . . 5
**Санаев В.** Это высокое звание — актер! (В. В. Тихонову — 50 лет) . . . 3

## ПРЕМИИ

Советские художественные фильмы, премированные на международных кинофестивалях в 1977 году . . . 2

## ЗА РУБЕЖОМ

**Александров Олег.** В борьбе во имя будущего 12
**Бачелис Татьяна.** Красное и черное . . . 12
**Богемский Георгий.** Вспоминая Висконти 9, 10
**Божович Виктор.** Зигзаги политического фильма . . . 8
**Вайсфельд Илья.** Мужественный человек . . 12
**Ваян Ф.** Режиссеры-дебютанты — лауреаты «Мангейма-77» . . . 6
**Зоркий Андрей.** Поле творческого общения 1
**Ишимов Владимир.** Север — Юг: через два года после победы . . . 6
**Капралов Георгий.** Фильмы, снятые сердцем 1, 2
**Комов Юрий.** Деловой Голливуд: агенты и «звезды» . . . 5
**Липков Александр.** Гроздья гнева . . . 7
**Липков Александр.** Новое индийское кино 12
Маршруты советских фильмов . . . 2
**Митта Александр.** Детям планеты . . . 2

Прощание с великим артистом

**Александров Григорий.** Наш друг Чарли Чаплин . . . 6
**Калягин Александр.** Загадка веселого мастера 6
**Трауберг Леонид.** Давид против Голиафа 6
**Швейцер Михаил.** Он многому нас научил 6
**Юрский Сергей.** Спасибо Чаплину . . . 6

**Разлогов К.** От «контркультуры» к «неоконсерватизму» . . . 8
Репортажи с переднего края (обсуждение программы конкурса короткометражных фильмов X Московского МКФ в редакции «ИК»): **Жандов Захарий** (Болгария), **Згуридн Александр** (СССР), **Де Карвалью Руй Дуарте** (Ангола), **Махнач Леонид** (СССР), **Медведкин Александр** (СССР), **Ривера Педро** (Панама), **Форман Стенли** (Великобритания), **Херлингхауз Герман** (ГДР), **Шлегель Ханс-Йохим** (ФРГ) . . . 3
**Савицкий Николай.** Вдохновленное революцией 5

Судьба коммуниста — судьба народа

**Наван Цэвээлмагийн.** «Повесть о коммунисте» — это эпопея о коммунистах . . . 8
**Перес Фернандо.** Фильмы, вдохновленные самой жизнью . . . 8
**Радев Выло.** О человеке, воине, коммунисте 8

**Суркова Ольга.** «Шведский мальчик, куда ты плывешь?» . . . 3
**Туровская М.** Фердинанд и другие . . . 11
**Царапкина Татьяна.** Пробуждение . . . 9
**Шатерникова Марианна.** Реальность и мифы американского экрана . . . 7
**Юткевич Сергей.** Заметки о друзьях и недругах советского кино . . . 4

Синерама . . . 1, 3, 4, 5, 7

## СЦЕНАРИЙ

**Архиповец Б., Березко М., Поляков С.** Черная береза . . . 6
**Гребнев Анатолий.** Двое в новом доме . . 8
**Бернстин Уолтер.** Подставное лицо . . . 10
**Брагинский Э.** Суета сует . . . 11
**Габрилович Евг., Райзман Юлий.** Странная женщина . . . 3, 4
**Гельман А.** Обратная связь . . . 2
**Ежов Валентин.** День — год — век (Джон Рид) 5
**Попогребский Петр.** Комиссия по расследованию . . . 7

## ХРОНИКА

**Гращенкова И.** О киноискусстве, учителях и учениках . . . 7
Совещание руководителей кинематографий и общественных киноорганизаций социалистических стран . . . 8

## ПАМЯТИ ТОВАРИЩА

Асатиани Георгий . . . 7
Добин Ефим . . . 1
Роман Кармен
**Григорьев Игорь.** Наш учитель Роман Кармен 9
**Евтушенко Евгений.** Тяжелая кинокамера 9
**Жуков Юрий.** Он так и не почувствовал себя стариком . . . 9
**Корвалан Луис.** Его искусство глубоко гуманно и революционно . . . 9
**Ланкастер Берт.** Он был необыкновенным человеком . . . 9
**Симонов Константин.** Как будто есть последние дела . . . 9
**Чаковский Александр.** Сердце солдата . . 9
Кузин Василий . . . 8
Лебедев Н. А. . . . 11
Меркурьев Василий . . . 12
Ханютин Юрий . . . 6

**ФИЛЬМОГРАФИЯ** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12

## ПОЗДРАВЛЯЕМ

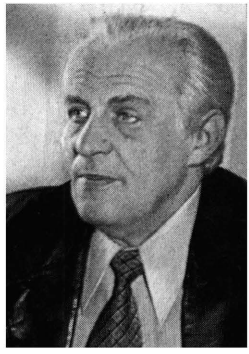
**С 80-летием**

**Гоморова Михаила Сергеевича,** кинорежиссера, принимавшего участие в работе над фильмами «Броненосец «Потемкин», «Старое и новое», «Минин и Пожарский», «Суворов», «Доброе утро», «Высота», «Капитанская дочка» и других.

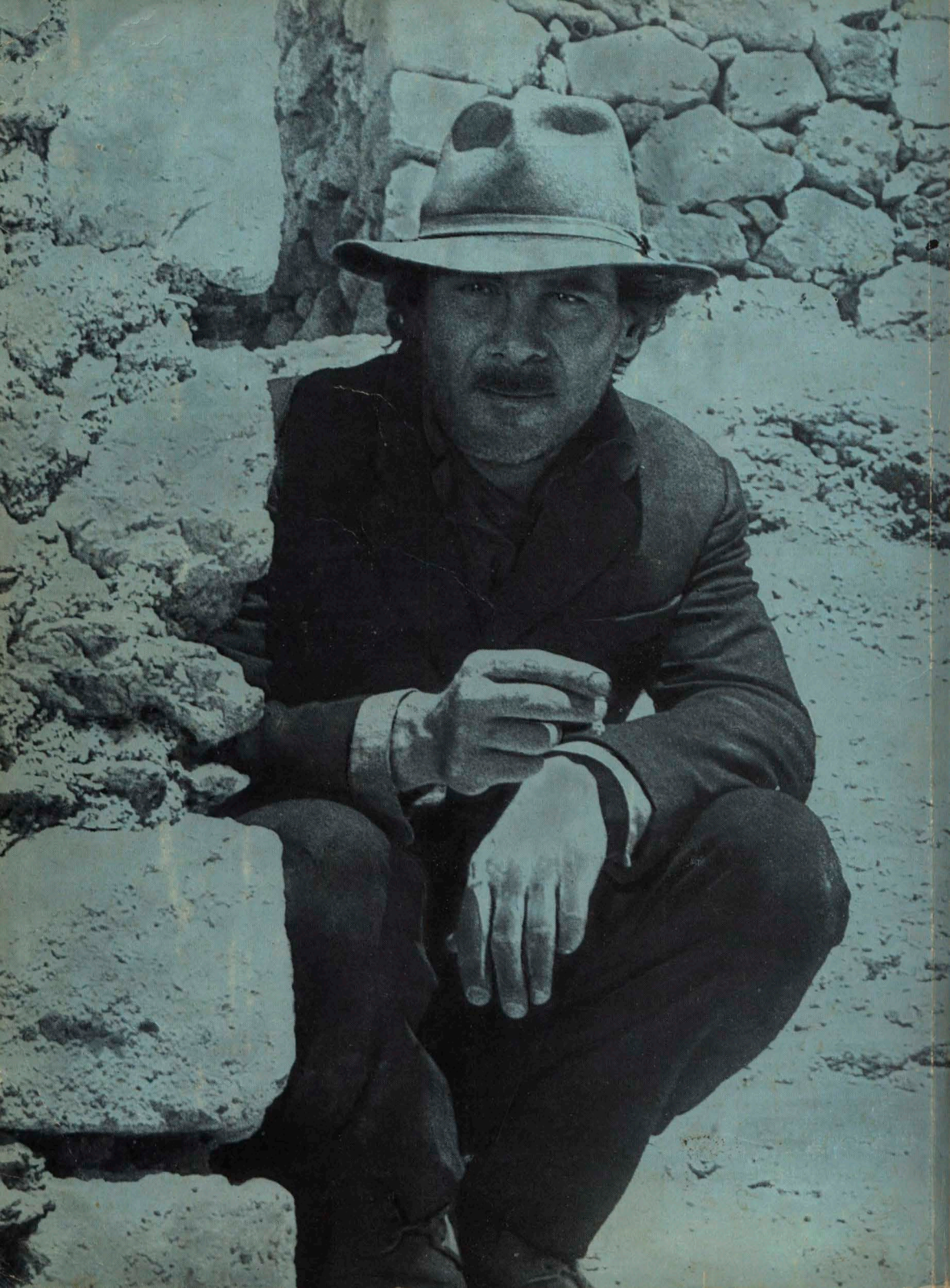
**С 75-летием**

**Шеленкова Александра Владимировича,** кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР, лауреата Государственных премий СССР, принимавшего участие в создании фильмов «Джульбарс», «Салават Юлаев», «Зоя», «Райнис», «Далеко от Москвы», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Урок истории», «Коммунист», «Пять дней, пять ночей», «Софья Перовская» и многих других.

**С 60-летием**



**Гутмана Илью Семеновича,** кинооператора и кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, снявшего документальные фильмы «Орловская битва», «Молодость нашей страны», «Советские китобои», «Артисты цирка», «СССР с открытым сердцем», «Перед началом спектакля», «На ледяной арене», «Час неожиданных путешествий», «Путь, равный столетиям» и многие другие.

**С 50-летием**

**Быкова Леонида Федоровича,** киноактера и кинорежиссера, народного артиста Украинской ССР, лауреата Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко, поставившего фильмы «Зайчик», «Где вы, рыцари?», «В бой идут одни «старики», «Аты-баты, шли солдаты...» и сыгравшего в них главные роли, а также снимавшегося в фильмах «Максим Перепелица», «Добровольцы», «Алешкина любовь», «Майские звезды» и других.